

موسوعة

وصف مصر

٩
الجزء التاسع

الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين

تأليف: علماء الحملة الفرنسية

ترجمة: زهير الشايب

اهداءات ٢٠٠٤

أسرة المخرج / إبراهيم الصحن

القاهرة

وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة

عند المصريين المحدثين

اسم العمل الفنى: آلات موسيقية

التقنية: رسم جرافيك بالحبر الأسود

المقاس: ٥٠ × ٧٠ سم

جومار

عالم فرنسى ومهندس للمساحة والمستودع الحربى، كان ضمن البعثة الثانية التى رأسها عالم الرياضيات فوربيه؛ وتضم أحد عشر عضوًا من بينهم جوفرو وشابرول وسيسيل وريدوتيه، وشغل جومار وظيفة سكرتير هيئة تحرير موسوعة (وصف مصر) لمدة عشرين عامًا محاطًا بالعديد من المعاونين، وقد عقد مقارنة بين سكان مصر القدامى والمعاصرين فى أحد فصول الموسوعة.

قامت خصومة بين جومار والعالم الشاب شامبليون مما حدا بالأخير أن يعكف على دراسة الرسوم الجدارية التى تسجل مشاهد الحياة اليومية والمناظر الريفية ليؤكد أن جومار لم يقدم إلا فكرة واهية عن المقابر برسومه الموجزة البعيدة عن الدقة وعباراته الغامضة.

محمود الهندى

٩

الجزء التاسع

وصف مصر

الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين

تأليف: علماء الحملة الفرنسية

ترجمة: زهير الشايب



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢
مكتبة الأسـرة
برعاية السيدة سوزان مبارك
موسوعة وصف مصر

وصف مصر
الآلات الموسيقية المستخدمة
عند المصريين المحدثين
تأليف: علماء الحملة الفرنسية
ترجمة: زهير الشايب
الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الإخراج الفنى والتنفيذ :
صبرى عبدالواحد
المشرف العام :
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة :
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلهف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر في العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافي أسماء رواد في مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هي تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى في مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت في العامين الماضيين إقبالاً جماهيرياً رائعاً على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكاناً هذا العام في **«مكتبة الأسرة»** .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة/ **سوزان مبارك**..

د. سمير سرحان

بسم الله الرحمن الرحيم

مقدمة

كان المأمول أن تكون هذه المقدمة بقلم مترجم الكتاب ، زوجى واستاذى المرحوم زهير الشايب ، لا قلمى . ولكن شاءت ارادة الله أن يجف المداد فى القلم . وأن يتوقف النبع عن الجريان ، وأيضا ، ان يترك المترجم هذا المجلد مخطوطا ، ليضاف لذلك الجهد المضنى فى حقيقته ، الدائب فى سعيه ، الصادق فى غايته ، الجليل فى فائدته .

لقد جاء اهتمام زهير الشايب بترجمة كتاب وصف مصر فى اطار اهتمامه بكل ما يتعلق بتاريخ مصر ، وكفاح شعبها ضد القوى التى حاولت أن تسيطر على مصيره ، خاصة فى تاريخه الحديث .

وفى هذا السياق قدم لنا كتاب « تطور مصر » لمارسيل كولومب الذى يقدم صورة حية لتاريخ مصر المعاصر بين ثورة ١٩١٩ وثورة ١٩٥٢ والذى يدرس التطور السياسى فى ضوء البيئة الاقتصادية والاجتماعية لمصر المعاصرة .

كما ترجم مجموعة دراسات هامة للمؤرخ الفرنسى المستشرق اندريه ريمون ضمها فى كتابه « التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية » .

أما موقع ترجمة موسوعة وصف مصر بالذات ، فقد جاء فى اطار الروح العامة التى سادت البلاد فى اعقاب نكسة ١٩٦٧ من البحث والتفتيش فى تاريخ مصر عن المقومات التى تؤكد صلابة الشعب المصرى ، وصموده فى وجه متحديه .

ومن هنا جاء اختياره البدء بترجمة الدولة الحديثة من الموسوعة فصدر المجلد الاول من الترجمة العربية فى سنة ١٩٧٦ . ويتحدث عن المصريين المحدثين .

ثم صدر المجلد الثانى فى سنة ١٩٧٨ ، ويتحدث عن العرب فى ريف مصر وصحراواتها . وتتابعت أجزاء الكتاب واحدا بعد الآخر تتناول من حياة المصريين المحدثين وتاريخهم أدق تفاصيل تلك الحياة من زواياها الاجتماعية والاقتصادية والفنية ... الخ .

وأخيرا كان هذا المجلد (التاسع) ، وموضوعه : الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين . والذى جاء ليتمم موسوعة الموسيقى والغناء عند المصريين . بعد أن سبقه المجلد (الثامن) الذى يتحدث عن الموسيقى والغناء فى مصر الحديثة . وقبله كان المجلد (السابع) الذى يتناول بالحديث الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين .

وجدير بالذكر أن كتاب الحملة الفرنسية لم يقتصروا فى حديثهم عن الآلات الموسيقية على صورها الراهنة فى عصر الحملة ، وانما امتدت دراساتهم فى كثير من الأحيان الى التأريخ لهذه الآلات وتتبع تطورها شكلا ووظيفة فى العصور السابقة .

واذا كانت سلاسة العبارة ، وسلامة اللغة تمثل جانبا من روعة الترجمة فى عمل زهير الشايب . فان جانبا آخر أهم يتجلى فى قدرة المترجم على تصوير روح العبارة ، وشاعرية الأسلوب فى النص الفرنسى ، وكذلك القدرة على نقل التفاصيل الدقيقة التى اتسمت بها مباحث علماء الحملة ، والتى أودعوها موسوعتهم الخالدة (وصف مصر) .

ولا غرابة فى ذلك ، فزهير الشايب لم يكن مجرد مترجم محترف ،

وانمـا كان قبـل كل شيء أديبـا ذا قلم متميز ، وعبـارة سلسة ، ولفظ فصيح ، وفكر مبدع ، وهى صفات تجلت واضحة فى نتـاجه الادبى سواء منه المؤلف او المترجم ٠

لقد أثرى أديبنا المفكر الفنان ، بوطنيته الصـادقة ، ولغته العربية المتمكنة ، وبكل اقتداره الفني وثقافته ، الحيـاة الأدبية على مدى العقدين الاخيرين بالكثير من ابداعاته القصصية . فقدم ثلاث مجموعات من القصص القصيرة وهي (المطاردون) ، (المصيدة) ، (حكايات من عالم الحيوان)

وجاءت روايته (السماء تمطر ماء جافا) التى تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها ، من أهم الأعمال الأدبية التسجيلية فى أدبنا الحديث ٠

وفى جميعها ظهر ــ الى جانب المقدرة الفنية والسيطرة على أدوات فنه ــ حب زهير الشايب لوطنه مصر ، ومعايشته لكل معاناة شعبها وطموحاته واحساسه بكل خفقة فى ضمير هذا الشعب ووجدانه ٠

كانت مصر هى قضيته الوحيدة ٠

وكانت مصر وراء كل نبضة فرح أو خفقة حزن اختلج بها قلبه ٠

كما كانت مصر خلف كل كلمة تحركت بها شفتاه ، أو جرى بها قلمه ٠

يقول زهير الشايب : « ان الهـدف من ترجمتى هـو اننى أردت ان أسهم فى أن تستـعيد مصر اسـمها الذى كادت أن تفقده باتخاذ اسـماء لا تاريـخ لها ولا مضـمون ، وأن اقـدم لبلـدى عمـلا هو من اخص خصوصياتها » ٠

وبذلك يتأكد التكامل فى انتاج زهير الشايب بين ما ترجم وما ألف ، اذ جاءت مترجماته ومؤلفاته ترنما بحب مصر ، ودعاء باسمها ، وعملا للنهوض بحاضرها ، وابرازا لاصالتها ، واستشرافا لمستقبلها الذى كان زهير الشايب مؤمنا به ايمانه بالله ، وبعظمة مصر ، وخلود الأهرام ، وفيضان النيل بلا حدود الى آخر الزمان .

وبعد .. فليس زهير الشايب من يليق به فى الحديث عنه بعد رحيله كلمات الحزن والتأسف ، لأن من قدم عطاء مثل عطاء زهير الشايب ، ومن كان فى مثل نقائه ، وخلوص سريرته ، ليس فى حاجة الى مثل هذه الكلمات . لقد عاش دائما يبذل الود صفوا ، ويترفع عن الصغائر والأحقاد ، عاش مثلا رائعا للانسان الشريف بمعنى الكلمة ، ومن كانت هذه سيرته وتلك انجازاته لا يكون جديرا بالحزن .. انه جدير قبل كل شىء ، بالاعجاب والتقدير ، ولقد نال منهما الكثير والكثير .

ولا بد فى النهاية أن أوجه شكرا وعرفانا لا حد لهما لجميع اصدقاء زهير الشايب الذين اهتموا بالحفاظ على أعماله بعد رحيله .

كما أوجه شكرا لا مزيد عليه للدكتور محمد حمدى ابراهيم أستاذ اللغات القديمة بكلية الآداب بجامعة القاهرة للجهد الكبير الذى بذله فى ترجمة النصوص والعبارات اليونانية القديمة واللاتينية التى جاءت فى هذا الكتاب .

ويستحق الدكتور عبد الحكيم محمد راضى الأستاذ بكلية الآداب جامعة القاهرة شكرا خاصا وتقديرا ، للعناية التى اولاها لهذا الكتاب ، والتى ساعدت على خروجه الى النور .

عفت شريف

يناير ١٩٨٦

الباب الأول

عن الآثار الوثرية المعروفة في مصر

الفصل الأول

عَنِ العُود

المبحث الأول

حول اصل وطبيعة العود ، وحول اهمية هذه الآلة الموسيقية عند الشرقيين

كان بوسعنا أن نقدم مبحثا بالغ الطول حول العـود ، لو كان مخولا لنا أن نورد هنا كل ما ذكره المؤلفون ، الفرس والعرب ، حـول الغرض المبدئي من هذه الآلة الموسيقية ، وحول موضوعه ، وأطوال الأجزاء المختلفة لجسمه الرنان ، والنسب الخاصة لكل منها والتي تقوم فيما بينها ، بعضها والبعض الآخر ، وحول طريقة تقسيم يده (الرقبة) ، لكي تتحدد عليهـا الخانات الخاصة بالأنغام أو المقامات المختلفة التي ينتظمها الجـدول الموسيقي لهذه الآلة ، وحول عدد أوتاره ، والمـادة أو الخـامة التي صنعت منهـا ، والنسب التي ينبغي أن تكون لهذه الأوتار (في طولها) بين بعضـها وبـين البعض الآخر ، ودرجة شد كل واحد منها ، وانقسام كل منهـا الى أجزاء قاسمة وهارمونية ، وحول النغمـات التي يحدثها ، وحـول العـلاقة التي تبينها فيها العرب والفرس ، وتلك المقابلة التي أجروها بين الخاصية الملازمة لكل واحدة من هذه النغمات وبين الأمزجـة المختلفـة ، والجنسين المختلفين (ذكر أو أنثى) ، والأوضاع المتباينة للاشخاص الذين تتكون منهم الهيئة الاجتماعية الخ الخ .. ومع ذلك ، فبخلاف أن هـذه الآلة الموسيقية قـد تناولتها - فيما يبدو - بعض تعديلات جعلتهـا تختلف قليلا عمـا كانته في المـاضي ، وأن علينا ألا نلقي هنا بالا الا لبحوثنا الخاصة التي أجريناها في مصر ، فانه قد لا يكون بمقدورنا أن نفسر كل هذه الأمور دون أن نلجأ الى تقديم بحوث لا يتقبلها قط مجرد وصف بسيط ، ولهذا السبب فسوف نمر

مرور الكرام بغالبية هذه التفاصيل الغريبة عن الحالة الراهنة لفن الموسيقى في مصر . حتى نقصر اهتمامنا على تلك التفاصيل التى ترتبط بالضرورة بموضوعنا .

وعلى الرغم من أن العود يدخل فى عداد الآلات الموسيقية التى يستخدمها المصريون ، فاننا مع ذلك نجد له - حين نقارنه بالآلات التى يستخدمونها بشكل اعتيادى مألوف - شكلا بالغ التباين عن شكل الآلات الأخرى . حتى ليدفعنا الأمر إلى الظن - بشكل طبيعى - بأنه لابد أن يكون للعود أصل مخالف ، لدرجة نكاد نزعم معها أنه ليس آلة شرقية على الاطلاق .

ويتفق بعض المؤلفين العرب والفرس - من الذين كتبوا عن الموسيقى ، وتناولوا بالحديث هذه الآلة- على أن العود قد جاءهم عن الاغريق ويشاء فريق من هؤلاء أن يكون فيثاغورث نفسه . والذى يصفونه بأنه مراحم خطير لسليمان ، هو الذى تخيل هذه الآلة ، بعد اكتشافه التناغمات الموسيقية ، أما الفريق الثانى منهم فينسب ابتكاره الى أفلاطون ، ويرى هؤلاء أن العود هو أكمل الآلات الموسيقية طرًا ، والتى قام هذا الفيلسوف بابتكارها ، كما أنها ، أى آلة العود ، هى التى تعلق بها أكثر من غيرها من آلات الموسيقى . ويقولون ان أفلاطون قد برع فى العزف عليه لدرجة أنه كان يستطيع أن يحرك قلوب ومشاعر سامعيه وفق هواه ، وأن يوحى اليهم بما يشاء من عواطف أو انفعالات مختلفة ، حتى أنه كان قادرا - وفق مشيئته - أن يستثير أحاسيسهم أو أن يهدىء منها ، طبقا لما يقوم به من تنويعات فى طبقات طربه (الميلودى) . فحين كان يعزف فى مقام ما ، على سبيل المثال ، كان يجعل سامعيه - على الرغم منهم - يغطون فى نعاسهم ، ثم يوقظهم بأن يبدل من النغم أو المقام ، ويضيف هؤلاء بأن أرسطو قد أمكنه - حيث كان

على دراية بهذه المقدرة ، اذ شاء أن يحاول العزف بالمثل على هذه الآلة — أن يجلب النعاس الى عيون سامعيه ، لكنه لم يستطع أن يوقظهم . ولذلك فقد أصبح أرسطو ، بعد أن اعترف بتفوق أفلاطون عليه ، تلميذا له .

ومن جهة اخرى فلا تنقص الشرقيين حكايات من هـذا النوع . فيروى شعراؤهم ومؤرخوهم الكثير والكثير من حكايات مشابهة ، اذا ما وثقنا فى صـحتها . فسنجد أن أمهر الموسـيقيين الفرس والعرب كانت لديهم — هم كذلك — موهبة القدرة على جلب النعاس الى عيون مستمعيهم ، وكذا القدرة على ايقاظهم(١) . ففى مثل هذه البلدان ، شديدة الحرارة . فان الأحاسيس التى ترهقها تلك الحرارة بالغة الشدة ، تخلق الرغبة على الدوام فى الراحه حتى ليبدو النعاس هناك ضربا من سعادة بالغة ، أما أكبر قدر من السعادة يرجوها الناس هناك فهى أن يكون الانسان خاليا من الهموم . بعيـدا عن متاعب العمل وأن يعيش فى دعة لا يفكر أو يلوى على شىء . ولهذا السبب فان الشرقيين ولا سـيما المصريون منهم ، ينظرون بتقدير كبـير الى أى موسيقى حبته الطبيعة بموهبة القدرة على أن يذهب باكتئابهم . وأن يدفع بالبسمة الى شفاههم . وأن يجلب لعيونهم النوم الهادىء . وأن يوقظهم فى رقة بفعل مباهج فنه ، وفى الوقت نفسه فليس هناك — فى رأيهم — ما هو أكثر قدرة على انضاج موهبة مثل هذا الموسيقى بروعة وعظمـة . كمـا أنه ليس هناك ما يستطيع أن يضيف قدرا أكبر من الهمة والحيوية الى غنـائه سوى هارمونية العود . فالخواص الرائعة التى لنغمات هذه الآلة قد جعلت الموسيقيين العرب الضليعين يؤثرونهـا باعتبارها رمزا لهارمونية الطبيعـة ككل . على نحو ما كان المصريون (القدماء) ينظرون به الى القيثارة القديمة التى اخترعها عطارد .

الهـــوامش :

(١) حتى لا نسرف في ضرب الأمثلة فسنكتفي بأن نورد هنا الحكايه التالية ، المثيرة للانتباه ، والتي نقرؤها في المكتبة الشرقيــة : الفــارابى أو الفاريابى ، هى الكنية التى يكنى بها أبو نصر محمد طرخانى والذى يسميه العرب عادة بجودة الفاريابى (أى الفارابى) ، أما نحن (الأوربيين) فنسميه فارابيوس اذ كان مسقط رأسه مدينــة تسمى فاراب وهى نفســها مدينــة أوترار ٠

وقد ذاع صيت هذا العالم، باعتباره فريد عصره، وزعيم فلاسفة زمانه . وكان يشار اليه باسم المعلم الثانى ، وقد نهل منه ابن سينا كل علمه ٠

ومر الفارابي وهوفي طريق عودته من الحج الى مكة بسوريا حيث ،كان يحكم عندئذ سيف الدولة ، سلطان بيت آل حمدان فى عهد الخليفة العباسى الثالث والعشرين بعد المـائة ٠ وعندما وصل الى بلاط هــذا الأمير الذى يمثل ساحة مبارزة دائمة بين رجالات الأدب ، وجد نفسه مجهولا من جمهور المبارزة الأدبية التي تقوم أمامه ، فظل واقفا حتى أشار اليه سيف الدولة بأن يجلس ، وعندئذ سأله الفارابى عن المكان الذى يريد منه الجلوس فيه ، فأجابه الأمــير بأن بمقــدوره أن يجلس فى أى مكان يراه أكثر ملاءمة له ، فتوجه هذا العالم غير المعروف (ممن حــوله) وبدون أن يتوجه باستفسار آخر ، ليجلس على طرف الأريكة التى كان الأمير جالسا عليها ، واذ فوجئ الأمير بجسارة هذا الغريب قال بلغته (العربية) لواحد من رجاله : مادام هذا التركى قد بلغت به القحة هذا الحد ، فاذهب اليــه لتؤنبه ، وأطلب اليه في الوقت نفسه مغادرة مكانه ، وحين سمع الفارابي منه هــذا القول قال للأمير : حنانيك ، فمن يسوس النــاس بمثل رقتك ، يجعل نفســه عرضة للندم ٠ فقال له الأمير ، وقد أدهشه أن يسمع مثل هذه العبارة : أتعرف لغتنا ؟ فرد عليه الفارابى : نعم ، وأعرف لغات كثيرة غــيرها ، ثم دخل على الفور فى المبارزة مع العلماء المتجمعين . وسرعان ما ألزمهم جميعا الصمت ، فأصبحوا مجرد منصتين ، يتعلمون منه أشياء كثيرة لم يسمعوا عنها من قبل ٠

وحين انتهت هذه المبارزة الأدبية أسبغ عليه سيف الدولة الكثير من التكريم واستبقاه الى جانبه ٠ وبينما كان الموسيقيون الذين اســتدعاهم سيف الدولة يغنون اندس الفــارابى بينهم مشاركا اياهم بعود كان يمسك به بيده . وحظى باعجاب الأمير، فسأله ما ان كانت لديه مقطوعات موسيقية

من وضعه . وعندئذ أخرج قطعة وزع أجزاءها على الموسيقيين . ثم واصل مساندة أصواتهم بعوده فأشـــاع بين الحاضرين جميعا جوا من المرح حتى جعلـــهـــم يضحكون بمل، اشداقهم . ثـــم أمـــر بعـــد ذلك بغناء مقطوعة أخرى من مقطوعاته فقد جعل الجميع ينخرطون في البكاء . وفى النهاية غير من المقـــام فجلب النـــوم اللذيذ الى عيون كل الموجـــودين ، وقـــد ابتهج سيف الدولة بموسيقى الفارابى وسر من علمـــه وأبدى رغبته فى أن يظل هذا العالم على الدوام فى صحبته لكن هذا الفيلسوف الكبير ، الذى كان بالغ الزهد في كل أمور الدنيا، شاء أن يترك البلاط ليتخذ طريق العودة الى بلده . فاتخذ طريقه وسط الأراضى السورية . لكن لصوصا هاجموه ، واذ كان يعرف جيدا كيف يجذب القوس ، فقد شرع يدافع عن نفسه . لكن سهما من قطاع الطريق أصابه بجرح بالغ فسقط جثة هامدة .

ويحكى كذلك عن هذا الرجل العظيم أنه كان يوما فى صحبة الصاحب ابن عباد ، فأخذ العود من يد أحـد الموسيقيين ، و عـــزف بالطرق الثلاثة التى تحدثنا عنها من قبل ، وعندما بذرت الطريقة الثالثة النوم فى عيون الحاضرين ، كـتـبـت على عنق العود الذى استخدمه : مر الفارابى فانقشعت الأحزان . وعندما قرأ الصاحب ، ذات يوم ، مصادفة هذه الكلمات ، فقد ظل بقية حياته فى حالة كدر لأنه لم يتعرف اليه . ذلك أن الفارابى كان قد انصرف دون أن يتفوه بكلمة ، وبدون أن يعطى أحدا الفرصة كى يعرفه .

المبحث الثانى

عن اسـم العـود

لا يمكن اعتبار كلمة عود : اسم علم على الاطلاق . فهى بهـذا المعنى قليلة الورود فى اللغة العربية . وكلمة عود[١] تعنى كل أصـناف الخشب على الاطلاق ، حين يشار الى آلة أو أداة ما . أما باعتبار الكلمة اسـما لآلة موسيقية فقد انتقلت الى لغات كثيرة ، وتناولها التحريف فى كثـير أو فى قليل بحيث قد بات من العسير أن نتعرف عليها . فحين خلط الأتراك بين الاسم وأداة المعرفة فى كلمة واحدة (العود) فقد حرفوا هجاءها، فكتبوها ولفظوها لوطة . أما الأسبان الذين أخذوا هذه الكلمة ، طبقا لكل الشواهد ، عن عرب الشرق ، بشكل مباشر ، فقد حرفوا من لفظها وهجائهـا على نحو طفيف فجعلوها لاودو Laoudo ، أما الايطاليون فقد كتبوا هذه الكلمة لوتو Leuto ، ثم لفظوها ليوتو Léouto ثم كتبوها فيما بعد Liuto ليلفظوها من ثم Liouto . ومن هنا ، دون جـدال ، أو من تلك المعرفة بالعود التى اكتسبها الفرنسيون ، فى الشرق ، فى زمن الحروب الصليبية جاءت الى فرنسا كلمة لوت Luth ، وهى اسـم أطلق على نوع من الآلات الموسيقية . أدى بدوره الى ظهور الجيتار الألمـانى .

وقد أكد لنا أحد الشرقيين ، من المتبحرين فى العلم ، أن العود الاصلى كان ذا حجم أكبر بكثير من تلك الآلة الموسـيقية التى تحمـل اليوم هـذا الاسم . وفى الوقت نفسه حيث كان حجمه باعثا على الضيق وعلى ارهاق حامله ، فقد أحلوا مكانه الآلة التى نعرفهـا اليوم حين نشير اليهـا بالاسم المصغر : عود كويطرة أو كويتره . والذى يعنى العود أو الجيتار الصغير .

الهـوامش :

(١) من كلمة عود جاءت كلمة عواد . ونعنى الاسم الذى يشار به الى من يحترف العزف على العود .

المبحث الثالث
عن شكل العود بصفة عامة ، وعن
الأجزاء التى يتكون منها

الآلة الموسيقية التى نحن بصدد الحديث عنهـــا . والتى رسمت فى لوحات الدولة الحديثة ، المجلد الثانى ، اللوحة AA الشكل رقم (١)[١] ، تمثل فى واقع الأمر شكلا من أشكال الجيتار . لا نجد للمقارنة به ، شـكلا افضل من نصف ثمرة كمثرى أو شمامة سطحت قليلا عند أسفلها ·

ولكى نجعل الشكل الذى نقدمه عنها أكثر وضوحا فسننظر اليه فى البداية من وجوهه المختلفة ، ثم فى أجزائه المتفرقة (كل على حدة) · وحين نتصدى بالشرح لهـــذه الأشياء فسنعفى أنفسنا من الدخول فى التفاصيل نفسها ، حين نتصدى لبقية الآلات الوترية ، ما لم تك هناك ملاحظة جديدة ينبغى تقديمها ·

الوجه الأمامى للعود A هو الوجه أو الجانب الذى يوجـد بهمشدة التناغم ، وهو مسطح ويسمى بالعربية **وجه** ، أما الجـانب الخلفى B أى الجزء المقابل للجانب السابق فمحدب أو مقبب ، فيما عدا الملوى حيث هـو مسطح · ويطلق على هـذا الجانب الخلفى فى مجمله فى العربية اسم **ظهر** ؛ ويسمى الجزء من الظهر المكون للجسم الرنان ، أى ذلك الجزء المحصور بين b و d **قصعة** ، وهى كلمـــة تشـــير الى شىء أجـوف ومحـــدودب · وتسمى يد العود **بالرقبة** ، أما مركز الأوتاد S فيسمى بالعربيـة **أنف** ، كذلك يسمى الملوى D **بالبنجاك** ، فى حين يسمى الجزء المجوف من الملوى E والذى تدخل فيه الأوتاد بالمســترة ، أما الأوتاد نفسها e فتسمى

عصافير(٢) وتسمى ثقوب العصـــــافير بالخروق(٣)، أما الحبـــال F فهى **الأوتار**(٤) ، وتسمى رافعة الأوتار أو المشط **بالفرس** وهى تقابل وتتفق مع كلمة شيفاليه Chevalet عندنا ، وهو الاسم الذى نطلقه على تلك القطعة الصغيرة من الخشب ، والتى توضع رأسيا فوق آلاتنا الموسيقية ٠ ويطلق على قطعة الجلد H ، المصبوغة باللون الأخضر والملصقة فوق مشدة التناغم وتحت الأوتار والتى تمتد منبسطة من الفرس الى ما تحت النافذة الصوتية الكبيرة اسم رقمة ، أما هذه النافذة الصوتية الكبيرة O فتسمى **شمسة**(٥) فى حين تسمى النافذتان الصـــوتيتان الصـــغيرتان oo والموجودتان تحت الشمسة الكبرى ، بالقرب من الزوايا للرقمة بالشمسيات(٦) ٠ أما الجوانب المكونة للقصعة فيطلق عليها اسم **بارات**(٧) ، وفى النهاية فانهم يطلقون على ريشة العزف P اسم **زخمة**(٨) ان كانت هذه عبارة عن رقاقة من خشب **أو ريشة النسر** ، اذا كانت حقيقة ريشة نسر ٠

الهـــوامش :

(١) مجموعة الآنية والأثاث والآلات · وتغطي اللوحة AA الفصول السبعة من الباب الأول من هذا المجلد . أما اللوحة BB فتغطي الفصول الستة الأخيرة . في حين تغطي اللوحة CC الأبواب الثاني والثالث والرابع

ملاحظة : مقياس الرسم الخاص بالآلات يبلغ بصفة عامة ثلث الأصل ، أما التفاصيل فقد أوردناها بالحجم الطبيعي ·

(٢) هذه الكلمة هي جمع لـكلمة عصـفور · ولا تطلق الا على الأوتاد التي تتخذ شكل قرص صـــغير على هيئة زرار · أما الأنواع الأخـرى من الأوتاد . مثال تلك التي لها شكل البيزر (مطرقة ذات رأسـين) فتسمى أوتاد والمفرد وتد . أما تلك التي لها شكل هرمي فيطلق عليها اسم ملاوى ·

(٣) جمع كلمة خرق بمعنى ثقب · انظر شكل ٢ ·

(٤) أوتار والمفرد وتر . وهي تقابل كلمة Corde عندنا · ولا تسمى بهذا الاسم سوى الأوتار المصنوعة من معى الحيوان ، أما تلك المصنوعـة من النحاس الأصفر فتسمى : سلك أو تل ، وان يكن المصريون لا يلجئون اليها قط في صنع الآلات الموسيقية التي يستخدمونهـا بحيث لا تراها الا في الآلات التي يعزف عليها الأتراك واليونانيون واليهود الذين يقطنون مصر·

(٥) ماخوذة من كلمة شمس ، وهي كلمة محرفة ·

(٦) وهذه الكلمة أيضا مشتقة من كلمـــة شمس ، وتقابل كلمـــة Solaire عندنا ·

(٧) والمفرد بارة (وهي وحدة العملة المصرية زمن العثمانيين) ·

(٨) انظر اللوحة AA الشكل ٣ ·

المبحث الرابع

الخامات التى تصنع منها الأجزاء السابقة ، وشكل كل جزء منهـا ، ووضعه ، ونسبته الى غيره من الأجزاء ، ووظيفته، وغلاف الآلة

تصنع البنجاك D من خشب الجوز . وهى مقلوبة الى الخلف ، وتشكل مع العنق C زاوية تبلغ ٥٠ درجة . أما الجانب E فمجوف فى كل اتساعه . ويبلغ سمك الأجزاء الجانبية نحو ٦ مم ، وينقسم هذا السمك فى كل طول هذه الأجزاء الجانبية الى قسمين عند منتصفه بفعل شبكة من خشب القيقب المصقول . مغلفة . ويبلغ عرضها ملليمترا واحدا(١) . أما الوجهان الجانبيان × فيتكون كل منهما من جزئين : أحدهما وهو الأكبر عرضا . يبلغ عرضه من ناحية الأنف ١٦ مم . ويبلغ هذا العرض عند قمة البنجاك ١١ مم فقط . أما الجزء الآخر فيشكل اطارا يحيط بكل الجزء السابق ، بكامل طول البنجاك . ولا يزيد عرضه عن ٧ مم . وينقسم هذا الجزء بدوره الى قسمين بفعل شبكة من الخشب . تمتد بكامل طوله . وهى مغلفة . وتماثل فى سمكها تلك الشبكة التى سبق أن أشرنا اليها(٢) . وعند وسط الوجوه الجانبية × نجد الأربعة عشر ثقبا ، التى يبعد كل ثقب منها عن الآخر بمسافة ١٤ مم ، والتى يمر من خلالها الأربعة عشر وتدا والتى تحمل الأرقام من ١ الى ١٤ . والتى تركب عليها الأوتار(٣) وتغطى لوحة صغيرة من العاج ـ وهى التى لا نرى سوى سمكها فى الشكل Y-كل طول الدرك (أطراف الأوتار) . وكما هو الحال بالنسبة للدرك . فان عرض هذه اللوحة يبلغ ٢٩ مم ، فى حين يبلغ ارتفاعها ٢٣ مم . وينقسم امتداد الوجه فيما تحت البنجاك الى رقع صغيرة . فهناك أولا رقعتان طوليتان . تتكونان بفعل احاطة الجانبين اللذين تحدثنا عنهما من قبل . واللذين يبلغ

عرضهما بالمثل ٧ ملليمترات . ثم مع الاتجاه نحو مركز الوجه Y . وقريبا من الشبكتين السابقتين مباشرة . وعلى كل جانب يوجد شريط من خشب سانت لوسى Sainte-Lucie يصل عرضه الى ٦ مم فوق البنجاك D . و ٤ مم عند الاقتراب من نهاية الأخير . وقريبا من كل واحد من هذين الشريطين أو الرقعتين . مع الاتجاه دائما نحو المركز . توجد شبكة من العاج يزيد عرضها قليلا عن الملليمتر . ويتلو هاتين الرقعتين شريطان من خشب الأكاجة الأبيض . أحدهما على جانب . وثانيهما على الجانب الآخر . وعرضهما غير متساو ا. يبلغ عرض أحدهما نحو ١٠ ملليمترات ، فى حين يبلغ عرض الآخر ٧ مم . ومع ذلك فان هذا الطول . فى هذا وذاك من الشريطين يبدا فى التناقص تدريجيا ، وبشكل غير ملموس حتى لا يزيد بعد على ملليمترين . ثم يعقب هذين الشريطين كذلك شبكتان صغيرتان من خشب الليمون يبلغ عرضهما ملليمترا واحدا . وأخيرا ، فعند الوسط تماما توجد شبكة من خشب سانت لوسى عرضها مساو لعرض الشبكتين أو الشريطين السابقين . وتؤدى كل هذه الشبكات أو الشرائط الى قطعة صغيرة من خشب الأكاجة الأحمر ، يبلغ سمكها نحو ملليمترين . وتوجد مباشرة تحت لوحة العاج .

أما الأوتاد e (٤) فهى من خشب الزعرور . ويبلغ عددها أربعة عشر كما سبق أن أوضحنا . ويخترق كل واحد منها ثقب نفذ فى سمك ذيله(٥) ليمر الوتر من خلاله .

وأما العنق (أو اليد) . فمسطح عند أعلاه أو عند مقدمته، ويتحدب فى أسفله أو فى الخلف . ويتكون وجهه العلوى من قطع متصلة ومغلفة . ووسطه(٦) عبارة عن نصل كبير من العاج يبلغ طوله ١٦٠ مم ويبلغ عرضه من أسفل ٣٦ مم ، ثم يأخذ هذا العرض فى التناقص تدريجيا مع الارتفاع حتى لا يعود يبلغ أكثر من ٢٨ مم . ويحاط هذا النصل العاجى باطار صغير

من خشب سانت لوسى ، كما يحاط هذا الاطار بدوره بشبكة من العاج ٠ وتغطى حافتا العنق . وكذا الجزء الواقـع مباشرة تحت الانف بشريطين من خشب سانت لوسى ٠ وفى أسفل النصل الكبير المصنوع من العـاج توجد قطعة من خشب الاكاجة تشكل متوازى مستطيلات عرضه ٤٥ مم وبارتفاع قدره ١٤ مم ، تحوطه شبكة من العاج هى بمثابة اطار له ٠ وبعيـــدا عن ذلك ، الى أسفل ٠ توجد شريحة صغيرة من خشب الأبنوس تمتد ٥٢ مم فوق امتداد العنق ، أما ارتفاع هذه الشريحة فيبلغ ٧ ملليمترات ، وأسفل ذلك نجد شريطا من خشب سانت لوسى عرضه ٣ ملليمترات ٠ وكل واحد من وجهى العنق فى نفس مستوى الفرس ٠ أما أسفل العنق فمصنوع من خشب الصندل ، وهو ينقسم الى ثلاث عشرة رقعة ، بفعل اثنى عشر خيطا من خشب الليمون تمتد بكل طول هذا الجزء من الآلة الموسيقية ٠ ويرجح أن هناك جزءا من العنق لا نراه قط لأنه يدخـــل أو يندمج فى جسم الآلة ، وهذا الجزء الذى يبلغ ارتفاعه بالضرورة ٤٥ مم على الأقل ، يشكل بلا جدال نوعا من ردف أو تلة تلتصق عليها الضلوع عند أطرافها ٠

أما الأنف S فمن العاج ، حزت بها سبعة أزواج من نتوء صغيرة ، تبيت فيها الأربعة عشر وترا ، متزاوجة (اثنين اثنين) لتحول بين كل منها وبين أن تتزحزح من اتجاهها الخاص بها ٠

أما مشدةالتناغم A فهى قطعة واحدة من خشب الصنوبر ، ناعمـة وملساء بالقدر الكافى ، ولكنها غير مطلية بأى طلاء ، وتمتـد لنحو ١٨ مم فوق العنق ٠

وأما الشمسيات O,o,o فداثرية ، ويسدها بشكل تام سمك مشدة التناغم ٠ ويبلغ قطر الشمسة الـكبيرة O ١٠٨ مم ، أما قطر الشمستين الصغيرتين o,o فلا يتجاوز ٣٢ مم ٠

والرقمة(٧) هي قطعة الجلد الأخضر اللون ، التي تلصق فوق مشدة التناغم ، والتي تشغل من هذه المشدة مسافة ١٥٨ مم ارتفاعا بـ ١٠٤ مم عرضا ، بدءا من الفرس ·

وزوايا أعلى الرقمة مبتورة ومشذبة من كل جوانبها على شكل أسنان ذئب · وقريبا من الفرس ، تجاه الفراغ الذى يفصل بين كل زوجين من الأوتار نرى فوق الرقمة ثقبا أو نافذة صوتية صغيرة (شمسة) مثقوبة كلية في سمك مشدةالتناغم · وحيث تشكل الأزواج السبعة من الأوتار ست فاصلات (فراغات) فيترتب على ذلك وجود ست شمسات صغيرة(٨) في هذا المكان ·

وتصنع الفرس g من خشب الجوز ، وتكاد تشبه فرس الجيتار عندنا ، وتخترقها سبعة أزواج (١٤) من الثقوب ، تمر من خلالها الأوتار ليتم ربطها ·

كما تصنع الأوتار F من معى الحيوان ، وهى تختلف فيما بينها قليلا في درجة السمك ، تبعا للنغمات المتباينة التي ينبغي أن تصدر عنها ، وهى تربط بالأوتاد وبالفرس على شاكلة أوتار الجيتار عندنا ·

أما الجزء المحدب من الجسم الرنان أو ما يسمى بالقصعة فيتكون من واحد وعشرين ضلعا من خشب القيقب ، يفصل بينها عشرون شريطا من خشب سانت لوسى · وفوق الضلعين الأخيرين - وهما أصغر الضلوع - تنهض مشدة التناغم(٩) ·

ولاخفاء اتصال مشدة التناغم بحواف القصعة ، أى بالجزء المحدب من الجسم الرنان ، أو ربما للحيلولة دون أن تنفرط أو تتفكك مشدة التناغم فقد غطيت كل جوانبها بشريط أزرق من القطن عرضه ١٤ مم ، لصق نصفه

فوق القصعة بينما التصق نصفه الآخر بالمشدة نفسها(١٠) ٠

وفي الجزء السفلي من القصعة ، والذى تنتهى عنده الأضلاع متجمعة توجد حلية من خشب الليمون ، تغطى من هذه الناحية طرف الأضلاع وتعلو لنحو ٨١ مم فوق ارتفاع الضلع الأول بالقرب من مشدة التناغم من ناحية اليمين وناحية الشمال على حد سواء ٠ وتغطى هذه الحلية فى جزء منها بحلية أخرى من خشب سانت لوسى ، التى تمتـــد هى الأخرى متجـاوزة امتداد الحلية الأولى بنحو ٥٤ مم بارتفاع هذه الأضلاع نفسها(١١) ، واذ تأتى هذه الحلية لتكون فى وضع متساو مع المشدة فانها تكون نتيجة لذلك مغطاة ، بدورها ، بشريط من القطن الأزرق ، ويبدو أن هذه الأشياء تستخدم فقط بغرض تثبيت الأضلاع ، ولكى تزيد من متانة الجزء الذى تحمل عليه الآلة ، عندما توضع فى وضع الوقوف ٠

واذا ما خططنا خطا موازيا لمشدةالعود بدءا من الطرف × من البنجاك تجاه أسفل الآلة على شكل Ω فسنجد أن طوله يبلغ ٧٢٦ مم ارتفاعا ، فاذا ما قسنا امتداده بدءا من الأنف S حتى نقطة Ω فى خط مستقيم فان طول الآلة فى هذا البعد لن يتجاوز ٦٧٧ مم ، مما يعطينا ٢٩ مم ، فرقا بين الجزء الأكبر ارتفاعا من البنجاك وبين الأنف ٠

ويبلغ طول العنق من النـــاحية F ٢٢٤ مم ، فى حين يبلـــغ طوله بالقرب من الأنف ٤٩ مم ، أما عرضه بالقرب من الجسم الرنان ، فى امتداد المشدة L فيبلغ ٦٥ مم ٠

كما يبلغ صندوق الجسم الرنان فى أكبر عمق له ١٦٢ مم ٠

أما مشدةالتناغم فى الامتداد المحصور بين النقطة Ω والامتداد L فتصل الى ٤٣٣ مم ، أما أقصى اتساع لهـا ، أى على مســافة ١٣٥ مم من

النقطة Ω فيبلغ ٣٥٠ مم ، ويبلغ هذا الاتساع عند منتصف ارتفاعها ٣٣٩ مم ، أما عند ثلاثة أرباع ارتفاعها ، قريبا من جانب العنق ، فلا يزيد هذا الاتساع عن ٧٠ مم ٠

ويمتد الأنف بعرض يبلغ ٤٧ مم ٠

ويبلغ عرض البنجاك ، مقيسا بالقرب من الأنف ، ٤٦ مم ، ولا يبلغ طوله عند طرفه ، فى نفس البعد ، سوى ٢٨ مم ٠

ويأخذ عرض العود فى التناقص على الدوام فى اتجاهى العرض والعمق ابتداء من مسافة الـ ١٣٥ مم من نقطة Ω حتى الطرف الأكثر ارتفاعا من البنجاك ، كذلك فانه يتناقص فى هذين الاتجاهين فى مدى الـ ١٣٥ مم مع الاقتراب من النقطة Ω ٠ ومع ذلك فان هذا التناقص ، برغم انه أكثر انحدارا وأقل مدى عنه اذا ما اتجهنا نحو الطرف الآخر ، سواء بسبب من قلة الاتساع الذى يتبقى ، أو لأن منحنى الآلة وهو يتسع تدريجيا ينتهى به الأمر بأن يتحول الى خط يكاد يكون مستقيما ٠

والآن ، قد انتهينا من تقديم أبعاد شمسات الرقمة ، ولا يتبقى علينا الا أن نصف الريشة P ، تلك التى لم نذكرها بكلمة واحدة حتى الآن ٠

تصنع ريشة العزف ، والتى تسمى بالعربية زخمة(١٢) أو ريشة النسر من نصل صغير من رقاقة خشب أو من ريشة نسر ٠ وحين يتخذها العازف من ريشة نسر ، فلابد أن يقطع منها الجزء الجاف الذى يوجد فى أعلى القصبة بطول ٨١ مم ، كذلك تنزع عنها كل المادة الاسفنجية ، وتكشط جيدا بواسطة مدية أو محفار ، ثم تشذب وتدور من عند طرفها ، وفى النهاية لا يترك فيها شىء يمكنه أن يخدش الأوتار أو يعلق بها مما يؤذى توقيع من يقوم بالعزف على هذه الآلة الموسيقية ٠

ويصنع غلاف العود بقدر من العنـــاية يستحق منا معـه أن نتوقف عنده(١٣) ، فشكله عند اغلاقه يشبه تمام الشبه شكل الآلة نفسها ، وهـو مصنوع من خشب الصنوبر مغطى بجلد من الحور مصبوغ باللون الأحمر ، ومبطن من داخله بورق مصبوغ بطريقـــة بدائية خشـــنة باللون الأحمر كذلك ، ويتشكل الجزء المقبب من الخارج ، المجوف من الداخل B ، والمعد لاحتواء ظهر الجسم الرنان من أضـــلاع متجمعة ، وتلتصق هـذه الأضلاع وتلتحم ببعضها البعض على نحو طيب حتى أننـا لا نلمح أدنى أثر لهـا من خلال الجلد الذى يكسوها . وكل الجزء المجوف من الغلاف ثابت ، أما الجزء المسطح والمعد لاحتواء مقـدمة الآلة فينقسم الى ثلاث قطع احـــداهن فقط وهى A ثابتة ، وهى كذلك القطعة السفلية والتى ترتفع حتى ٢٧ مم أسفل الشمسات الصغيرة ، أما القطعتان الأخريان فمتحركتان ، وأولاهمـا C تتصل بالأولى بفعل مفصلتين صغيرتين ، يمكن عن طريقهما قفلها أو فتحهـا حسب الحاجة ، وهى تكسو الآلة ، أسفل الشمسات الصـغيرة oo بنحو ٢٧ مم ، وحتى ارتفاع مقدمة البنجاك ، ذلك أنها بعد أن تضيق حتى تاخذ شكل العنق تعود فتستعرض من جديد عنـد النقطة d ، لتغطى الجزء من الغلاف الذى يضم البنجاك ، ولابد أن تكون سعتها كبـيرة لحـد يكفى لأن يستوعب ، ليس فقط هذا البنجاك ، بل والعصـافير ، التى تبرز بنحـو ٢٧ مم الى الخـــارج ، على النحو الذى نراها عليه فى الشـــكل ٢ . أما السدادة E فلها حواف ناتئة ، بزاوية مستقيمة عند × كما ترتفع بمقدار ١٥ مم ، وتغطى عند اقفالها القسم المفرغ من الجزء المجوف والثابت R الذى يضم البنجاك . وتنتهى الحافة السابقة بالوجه V ذلك الذى يوجد بوسطه مزلاج له زنبره يدخل فى بداية اللسان g عند طرف الجزء d عندما يعاد رفع الجزء C - بعد أن نكون قد أقفلنا السدادة E - لنسنده عند d على هذه السدادة نفسها .

الهـــوامش :

(١) انظر شكل ٢ ٠

(٢) انظر الشكل ١ الوجه × ٠

(٣) انظر الشكل رقم ٢ حيث رقمت العصافير طبقا لترتيب الأوتار وترتيب النغمات فى الائتلاف النغمى ٠

(٤) انظر الشكلين ١ ، ٢ ٠

(٥) اضطررنا لتقديم هذه الملاحظة اذ أننا بعـــد ذلك سنتحدث عن بعض الآلات الموسيقية التى تصنع عصافيرها على نحو مغاير وتربط أوتارها بطريقة مختلفة ٠

(٦) أنظر الشكل ٢ ٠

(٧) تصنع هذه الرقمة من قطعة جلد ماخوذ من أسفل بطن السمكة المسماة بالعربية بياض ٠

(٨) أنظر الشكل ١ ٠

(٩) شرحه ٠

(١٠) شرحه ٠

(١١) شرحه ٠

(١٢) أنظر اللوحة AA الشكل ٣ ٠

(١٣) أنظر الشكل ٤ ٠

المبحث الخامس
عن الائتلاف النغمي في العود
وعن ضبط نغماته ، وعن نظامه الموسيقي

سوف يكون الأمر بالمثل عسيرا ، طويلا ومرهقا ، لو أننا حاولنا تفسير الوضع الفريد الذى تأخذه أوتار العود ، وكذا توضيح ترتيب النغمات التى تكون ائتلافه النغمى ، دون أن نستعين بصورة تجعل من هذا كله أمورا محسوسة تدركها العين ، ولهذا السبب ، فقد ظننا أنه قد كان من الاوفق أن نقدم هنا رسما للبنجاك وللاوتار بالاضافة الى اشارة للنغمات التى تحدثها .

أما الأرقام التى وضعناها بين العصافير ، والاشارات الموسيقية الواقعة قبالتها على جانبى البنجاك فتدل فى الوقت نفسه على وضع الأوتار المربوطة الى العصافير والترتيب الذى تشغله فى التآلف النغمى لآلة العود وكذا الأنغام التى يأتى بها كل واحد من هذه الأوتار . وحتى نمكن القارىء من تصور ميكانيزمات التآلف النغمى بشكل أكثر وضوحا فقد أطلنا خطوط الاونار عن طريق خطوط أخرى من النقط ، وفى نهاية هذه الخطوط ، كررنا مرة أخرى الرقم الموافق للترتيب الذى تشغله النغمة التى يحدثها الوتر والتى عبرنا عنها بنوتة أو اشارة التآلف التى ترى أسفل البنجاك ، وبهذه الطريقة فان العين تستطيع أن تسترشد بهذا الرسم فى تتبع الأمر بدءا من المكان الذى يربط فيه الوتر بالعصفورة ، حتى الأنف التى يتخذ عنده الوتر الوضع المخصص له ، حتى تصل الى اشارة النغمة التى يحدثها الوتر .

ويمثل الشكل التالى البنجاك بأوتاره ، مصحوبا بالنوتات أو الاشارات الموسيقية المرتبطة بالأوتار ، وبالنغمات التى تحدثها هذه

الأوتار . والتى يتكون منها - أى من هـذه النغمات - التآلف النغمى لآله العود . أما الأرقام التى نجدها بين الاشارات الموسيقية والعصافير فتدل على الترتيب الذى جاءت عليه الأوتار فيما يتعلق بالتآلف النغمى .

وهكذا نرى :

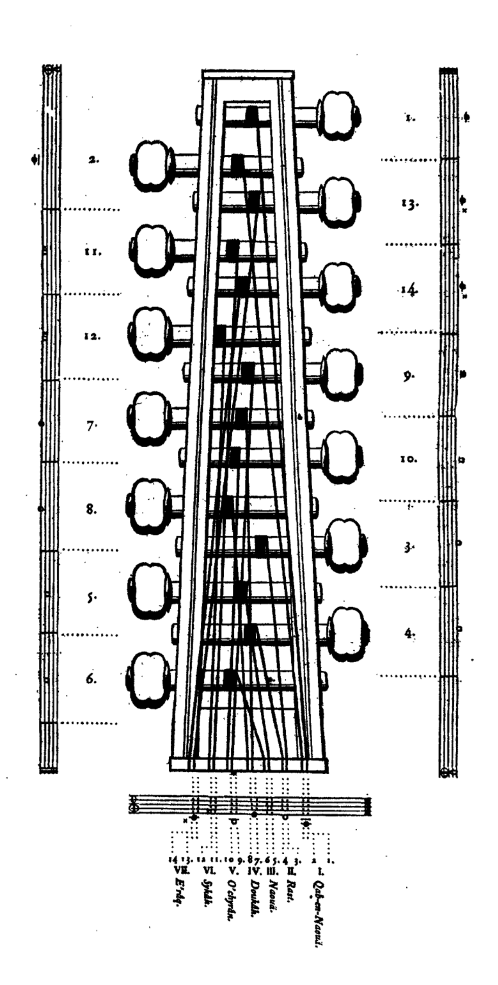
أولا : أن كل واحدة من النغمات السبع تؤدى بواسطة وترين .

ثانيا : أن هذه النغمات جميعا قد ائتلفت فى رباعيات وخماسيات وثمانيات ، سواء عند الصعود أو عند الهبوط .

ثالثا : أن النغمة الأكثر انخفاضا أو غلظة تشغل هنا الموضع الذى تشغله النغمة الأكثر جهارة أو حدة ، أى نغمة الزير (وهو أدق الأوتار) فى جميع أنواع الكمان ، على اختلافها ، لدينا .

رابعا : أن الوترين اللذين يؤديان النغمة الأكثر غلظة هما أطول الأوتار جميعا ، وأنهما بالتالى مربوطان بالعصافير الاكثر تراجعا نحو طرف المنحاك .

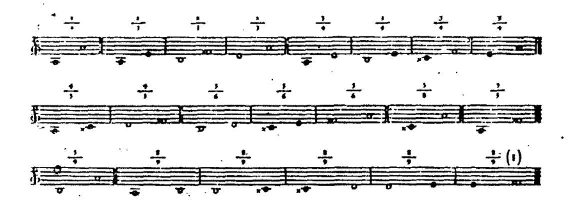
خامسا : أن من الأمور البالغة الغرابة ، والبالغة الأهمية ، والجديرة بالملاحظة فى الوقت نفسه ، هو أن الائتلاف النغمى للعود يشتمل على كل النغمات الناتجة عن انقسام الوتر الى أجزائه القاسمة الأساسية والمبدئية . مع فارق طفيف ينجم عن المزاج الذى يتملك العرب عند استعمالهم لنظامهم الموسيقى . وفى واقع الأمر فان لديهم تلك النغمة الثمانية التى نشكل ، طبقا لتقسيم الوتر . الفاصلة التى توجد فيما بين النغمة الناتجة عن نصف طول الوتر نفسه ، وتلك التى تصدر عن الطول الكلى لنفس الوتر . وباتباع هذه المقارنة على الدوام ، فيما بين الأجزاء القاسمة للوتر فى طوله الاجمالى . وفى النغمات التى تحدثها هذه الأجزاء . نجد لدينا الخماسية الناتجة عن



2.
11.
12.
7.
8.
5.
6.
1.
13.
14.
9.
10.
3.
4.
14 13. 12 11. 10 9. 8 7. 6 5. 4 3. 2 1.
VII. E'râq.
VI. Sykâh.
V. O'chyrân.
IV. Doukâh.
III. Naouä.
II. Rast.
I. Qab-en-Naouï.

ثلثى طول الوتر . والرباعية التى تنتج عن ثلاثة أرباعه . والثلاثية الكبرى التى تصدر عن أربعة أخماسه . والثلاثية الصغرى عن خمسة أسداسه . والسداسية الصغرى عن خمسة أثمانه . والكبرى عن ثلاثة أخماسه . والسباعية الصغرى عن خمسة اتساعه . ونغمة القرار التى تصدر عن ثمانية أتساعه .
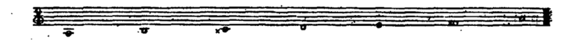
أمثلة



ومع ذلك فاننا لم نقل بأن من الأمور الهامة أن نلاحظ النسب أو العلاقات المختلفة لهذه النغمات فيما بينها لمجرد أن نغمات الائتلاف فى آلة العود . تقدم كل النسب أو العلاقات التى تنتجها التقسيمات الرئيسية للوتر ، وانما كذلك لأننا نجدها حين نتفحصها جيدا ، تشير الى رابطة مصاهرة بين النظام الموسيقى العربى ، والنظام الموسيقى الذى وضعه جى أرزو Gui Arezzo لدرجة يستحيل علينا معها ألا نكون على يقين تام بأن أحدهما قد أدى لنشأة الآخر ، أو أنهما على الأقل قد اشتقا كلاهما . من مصدر مشترك ، وفى الواقع ، فاننا نجد النظام الموسيقى الذى ينتج عن نسب أو علاقات النغمات فى ائتلاف آلة العود على النحو الآتى :

الترتيب أو النسق الدياتوني للأنغام

في الائتلاف النغمي لآلة العود



واذ تعلو هذه السلسلة من النغمات بمقـــدار نغمة ثلاثية ، فانهـــا تختلف اختلافا طفيفا ، أو لا تكاد تختلف على الاطلاق ، عن السلم الموسيقى الذى تكون طبقا للنظام الموسيقى عند جى أرزو . حيث لا يتكون هذا السلم الا من النغمات الست الدياتونية التالية ، ذلك أن النغمة سى Si لم تضف الى هذا السلم الا بعد ما يزيد على ســـتمائة عام بعـد جى أرزو ، ى منذ ما يقل عن مائتى عام ، على يد موسيقى يدعى لومير Lemaire .

السلم الموسيقى طبقا لنظام جى أرزو



وبمعنى آخر فحيث لا يحتمل أن يكون المصريون المحدثون والعرب قد تلقوا هذا النظام الموســيقى عن الأوربيين ، وحيث يرجح كثـيرا — على العكس من ذلك — أن يكون الفن الموســـيقى منذ ســـقوط الامبراطورية الرومانية قد عانى — فى أوربا — من نفس القدر الذى قاست منه بقيـــة الفنون الحرة والعلوم ، بمعنى أنها قد أضحت أمورا باطلة ، منسية مهملة ، فى الوقت الذى كانت فيه هذه العلوم والفنون نفسها تزدهر وتحظى بأكبر قدر من الشيوع والنجاح عـــلى يد العرب ، الذين يبدون دوما وكأن علوم الاغريق وفنونهم قد وجدت عندهم الملاذ الآمن ، فقد ينتج عن ذلك أن هؤلاء العرب ، حين بسطوا فتوحاتهم الى أوربا ، كما كانوا قد فعلوا فى الشرق ،

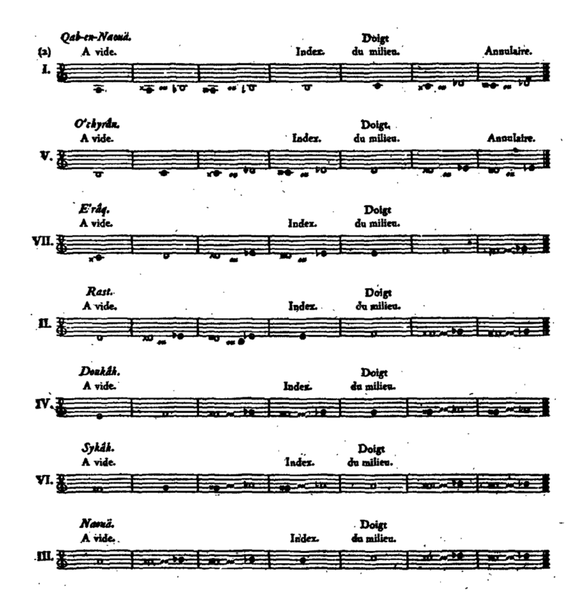
وخصوصا حين سيطروا على جزء كبير من ايطاليـا ، قد أمكنهم أن يشروا هناك مع ما يذروه من بذور المعارف الأخرى ، معلوماتهم عن الموسيقى(٢) ، وبالتالى فهناك محل للاعتقاد بأن هذا التشابه بين السلم الموسيقى عنـــد العـــرب وعندنا ناتج من أن جى أرزو ـ الـذى عاش فى وقت كان عرب المشرق قد سيطروا فيه على الجزء الأكبر من أوربا الشرقية والوسطى ـ قد تشرب معارفهم وأذاعها حتى تبنتها ايطاليا ، بدلا من مبادىء النظام القديم للموسيقى الاغريقية ، تلك التى كانت قد فقدت سطوتها وتخلت عنها حتى الكنائس برغم المحاولات الدءوب التى كان يبذلها كل من ســـان امبرواز S. Ambroise وسان جريجوار S. Grégoire للتـذكير بهـــا • ومن هنا ، على الأقل ، نســـتطيع أن نحدس ـ كما نظن ، وبقـــدر أكبر من المعقولية ـ استقرار ذلك النظام المعيب الذى نتبعه اليـوم فى الموسيقى ، ذلك أنه لو لم يـكن النظـام الموسيقى (الاغريقى) عندئذ قـد بات نسيا منسيا ، لمـا كان هناك ما يغرينا قط على أن نتبنى نظاما آخر ، مادام نظامنا الأول قد كان أكثر بساطة وأكبر وضوحا وأفضل قياسا وأشـد سهولة ، وفى الوقت نفسه أحسن اكتمـالا من كل الأنظمـة الموسيقية المتبعة اليوم سواء فى أوربا أو آسيا وأفريقيا ، حيث كان هذا النظام يتكون من ســبع نغمات دياتونية هى : سى ، أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، دون تحريف من أى نوع ، وهى النغمات التى يستطاع أداؤها وانشادها بشكل طبيعى ، فى حين أن سلمنا الحالى : أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ، سى ، أوت ، فالنغمة سى تبدو لنـا ، بل هى فى الواقع وعـلى الدوام ، جافة ، وأداؤها عسير منفر ، مهما تكن العادة التى جعلتنا مرتبطين بهذا الترتيب العجيب والذى لا يتفق مع أية مسيرة هارمونية طبيعية •

ان كل هـذه التغيرات والتحريفـات فى الفن الموسيقى تعود ـ دون

جدال - الى الحسابات الحاذقة لبطليموس واقليدس وثيون الأزيدى ٠٠٠ الخ ، من أولئك الذين قد عن لهم - حين أولوا جل همهم الى مادة الانغام أكثر مما أولوها الى تأثيرها فى الميلودى - أن يحللوا ويقسموا هذه النغمات الى فواصل . وعلى أن يقسموا ويفرعوا الفواصل المستقرة والمتسعة منذ زمان لا تعيه الذاكرة . وذلك بقصد مضاعفة اعدادها . وحتى يكونوا منها فواصل جديدة يمجها الميلودى الجميل . العروضى والمعبر ، عند القدماء ، وبهذه الطريقة فقد قلبوا كل شيء ، وعتموا كل شيء ، حتى بات النظام الموسيقى القديم على يديهم مجهولا لا سبيل الى التعرف عليه . بل كذلك غير قابل للفهم والاستيعاب ٠ كما جعلوه فاقدا بشكل كلى لرابطة القربى الحميمة التى كانت تربطه بشكل وثيق بفن الخطابة وقواعد الشعر . وبالتالى بقواعد الانشاد والبلاغة والالقاء الشعرى . وانتهى الأمر بهم ألا يتوافقوا وبفقدانهم التفاهم فيما بينهم ٠ من هذا السديم ، وهذه الفوضى ، ولا ينبغى أن يخامرنا الشك فى ذلك . جاء الى الوجود هذا النظام الحالى للموسيقى العربية . كما أن هذا النظام ، طبقا لكل الشواهد،هو الذى اتخذ منه جى أرزو النموذج الذى نتبعه ونحتذيه الآن ٠

ولقد حان الوقت ، الآن ، كى نمضى الى وصف وشرح آلة موسيقية أخرى . وعلى هذا فلن نضيف بعد ذلك ، بخصوص آلتنا هذه ، سوى مثال أخير، كيما نعطى فكرة عن الجدول الموسيقى ، وتعيين الملامس ، والتعريف بالأسماء العربية بالنوتات والنغمات التى يتكون منها ائتلافها النغمى . وهو ما لم نفعله فى الأمثلة السابقة ، خشية أن نكون بذلك نشتت الانتباه عن الأمور التى كانت هذه الأمثلة ، تشكل موضوعها ٠

الجدول الموسيقى(٣) للعود
وتعيين الملمس الخاص به



أما مدى أو مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها من هذه الآلة فهى نفسها مدى ومساحة نغمات الجيتار الألمانى ، وان يكن التنوع فى العود اكبر كثيرا ، حيث أنه لا تحده قط أربطة كما فى آلات اللمس الأخرى (الوترية) . من هذا النوع .

الهـــوامش :

(١) كثير من هذه المقـامات أو النغمات محرف وبالغ الضعف مثـل المقامات من سى Si الى أوت ut ، ومن أوت X الى رى ré ، ومن مى mi الى فا X • وتوجد مقامات مشابهة على نحو قريب فى البيانو القيثارى لدينا • وقد نستطيع تقدير هذه المقامات فى نسبة ٩ : ١٠ على غرار الفاصلة التى نطلق عليها اسم مقام صغير ، وان لم تكن هذه النسبة دقيقة قط ، ولهذا السبب فقد آثرنا أن نهمل هذا التمييز بدلا من أن نقوم به على نحو تنقصه الدقة ، اذ كان ينبغى علينا ، حتى نأتى بتقييم دقيق ، وحتى ندلل على هذه الدقة ، أن ندخل فى حسابات قد لا تكون مناسبة هنا •

(٢) لا يجهلن أحد أن الخلفاء العرب ، حين بسطوا فتوحاتهم فى العالم القـديم ، قد نشروا فيــه ، فى الوقت نفســه ، العلوم والفنون التى كانوا يشجعونها والتى هيأوا لها سبل الازدهار ، فى كل مكان امتدت سطوتهم اليه • وقد غدا ابن سينا ، الذى كان يعيش فى زمن جى أرزو ، وابن رشد، الذى عاش فى القرن الثانى عشر ، خالدين بفعل المؤلفات الرائعة التى جادت بها قريحتهمـا ، والتى ترجمت كلها على وجه التقريب الى لغـات أوروبا العلمية ، ولا بد أن كل امرىء يعرف كيف نال المبدأ الفلسفى ، والمضـار للدين لابن رشد تقدما هائلا فى ايطاليا ، وأى نكال قد جلبه هذا المبدأ لصاحبه فى مملكة المغرب • وبمقدور من يجهلونه أن يرجعوا الى قاموس Bayle تحت كلمة Averroès ، وبالاضافة الى ذلك يمكن الرجوع بخصوص ذلك العيب الجذرى للنظام الموسيقى الجديد ، الذى وضعه جى أرزو ، وكذلك عن روعة النظام الموسيقى القديم عنـد الاغريق فيما كتبناه فى بحوثنا حول التماثل فى الموسيقى وفى الفنون التى كانت تتخذ من المحاكاة اللغوية موضوعا لها ، الباب الثانى ، الفصلان : الأول والثانى •

(٣) فى اللغة العربية يسمى الجدول الموسيقى لآلة ما ، وكذلك سلم المقامات : طبقة •

(٤) تدل الأرقام الرومانية هنا على ترتيب النغمات ،والتوافق النغمى لآلة العود •

الفصل الثانى

عن الطنبور الكبير التركى "١"

المبحث الأول
عن الطنبور بصـفة عامة

يطلق عادة في الشرق اسم طنبور على صنف من الآلات الموسيقية له بعض شبه بآلات الماندولين عندنا ، ان لم يكن فيما يتصل بالشـكل على الدوام ، فعلى الأقل ، بالطريقة التى جهزت بها هذه الطنابير(٢) وبالأسلوب الذى يعزف به عليها • وتصنع أوتار هذا الصنف من الآلات من المعدن ، كما هو الحال فى أوتار الماندولين ، وكما هو حال هذه الآلة الأخيرة كذلك فان لآلات الطنبور ملامس ثابتة تتكون من ثقوب عديدة ، أحدثت فى وتر صغير مصنوع من معى الحيوان ، وتتقارب هذه الثقوب الى بعضها البعض بشدة حول العنق حتى لا يتاح لها أن تتراخى ولا أن تنزلق ، ولا أن تخلى مكانها بأية كيفية • وأخيرا فان هذه الآلات توقع على غرار الطريقة المتبعة فى العزف على الماندولين ، ويتم ذلك عن طريق ريشة عزف صنعت من قطعة خشب ملساء ، أو جاءت من الجزء الجاف من ريشة النسر •

على أن ما يميز الطنبور بصفة خاصة عن الآلات الموسيقية الأخرى هو ما يلى :

أولا : أن العنق والبنجاك لا يشكلان سوى ساق واحدة عمودية •

ثانيا : أن البنجاك مصمت بدلا من أن يكون أجـوف ، مسطح عنـد المقدمة مستدير عند المؤخرة •

ثالثا : ان للعصافير شكل مطارق ذات رأسين ، مستديرة عند طرفى رأسيها •

رابعا : أن نصف عدد هذه العصافير قد وضع فى المقدمة ، أما النصف الآخر فموجود على الجانب الأيمن ، فى حين لا توجد عصافير قط لا على الجانب الأيسر ، ولا أسفل الطنبور .

خامسا : أنه ليس لهذه العصافير قط ثقوب عند الذيل تمر من خلالها الأوتار وتمسك بها .

سادسا : أن الأوتار تربط خارج البنجاك ، ولا تبتدىء عند الذيل ، وانما تربط فوق رأس العصافير مع تمريرها بالتبادل على هذا الطرف وذلك من طرفى الرأس المزدوجة مكونة شكل صليب سان أندريه x ، ثم تلف حول الذيل حيث ينهيها الصانع على هذا النحو عند اعدادها .

وعلى هذا ، يكون المعجميون والرحالة قد خلطوا على سبيل الخطأ بين الطنبور والعود والكيتارة والجيتار والقيثارة ... الخ ، لأنهم لم يتفحصـوا بالقدر الكافى من الانتباه الآلات الموسيقية الشرقية ، ذلك أن هذه الآلات الأخيرة ، فى الشرق ، مزودة بأوتار لم تصـنع من المعدن وانما من معى الحيوان ، كما أنها غير مزودة بملامس ثابتة ، وباختصار لأن ليس بها شىء يسترعى الانتباه من تلك الأشياء التى تميز الطنبور ، بل ان البعض عـلى غير أساس كاف ، قد ظنوا هذا الطنبور من نوع الطنابير نفسها التى لدينا ، وقد نضيف بأن هذه الأنواع من الطنابير لا ترى فى مصر الا بين أيدى الأتراك واليهود والأروام ، وفى بعض الأحيان فى أيدى الأرمن ، لكنها لا ترى قط فى أيدى المصريين .

واذ يمكن تطبيق كل هذه الملاحظات على كل الآلات الموسيقية من هذا النوع ، فلن يستوجب الأمر منا ، فيما بعد ، أن نتصدى بالشرح الا للأمور الخاصة بأى آلة منها أو المقصورة عليها ، وكما أنها جميعا ــ فضلا عن ذلك ، تلتقى فى نقاط أخرى كثيرة ، فاننا لن نكرر عند وصف هذه الآلات ما نكون قد شرحناه مسبقا ، عند حديثنا عن غيرها من الآلات .

الهــوامش :

(١) لا ينبغي لنا أن نخلط قط بين هذه الكلمة طنبور ، وبين كلمـة Tambour في لغتنا الفرنسية ، واننا لنجهل على أى أساس استند كاستل Castelle حين أعطى للـكلمة العربية طنبور المعنى نفسه الذى للـكلمة الفرنسية المشار اليها ، وحين يكتبها هجائيا طنبور Tombour وليس طنبور ، باعتبار ذلك اسما للآلات الموسيقية التى نشير اليها تحت اسم طنبور . لكن الأمر المؤكد للغاية لدينا هو أن هجاء كاستل لا يتفق قط مع النطق الشائع في مصر ، بل حتى في فارس . ولقد كان كاستل يدرك ذلك جيدا ، دون شك ، ما دمنا نقرأ في قاموسه ذى اللغات السبع ، عند الجذر طنب ، برقم ١٨ كلمة طنبور ، ثم برقم ١٩ طنبور وطنبار والجمع طنابير ، مما يعني ، كما يقول ، « ان طنبار والجمع طنابير هي نفس الشيء بخصوص كلمة طنبور في فارس.» ، وبعد ذلك ، في أسفل الصفحة ، وفي الموضـع الذى يقدم فيه شرحا لهذه الكلمة نقرأ نصا لاتينيا مؤداه أن الكيتارة التي تقابل في العبرية كينور أو كنور ، الواردة في الآية ٢٧ من الاصحاح ٣١ من سفر التكوين هي آلة موسيقية ذات عنق طويل ، وبطن مستدير ، وأوتار معدنية وتوقع بريشة العزف (الآلات الوترية : آلة موسيقية وهي نوع من الآلات وحيدة الوتر ، وقد زودت بأوتار ثلاثة) وفي كل هذا نجد أشياء تبدو لنا ناقصة الدقة/وأخرى تتفق بطريقة مدهشة مع ما علمناه ، فنحن لم نعرف قط آلات من هذا النوع يشار اليها باسم طنبور ، وكلها مصحوبة بصفة تميزها ، كلا منها ، عن الأخرى ، وهي تختلف فيما بينها في شكل الجسم الرنان وفي عدد وخامة أوتاره ، وفي الائتلاف النغمي لهذه الأوتار ، وهكذا فان التعريف بواحد من الطنابير المختلفة لا ينطبق بالضرورة على الطنـابير الأخرى .

ولهذا السبب فليس هناك من صحيح سوى التعريف الأول لكاستل . أما التعريف الثاني فمفرط في خصوصيته .

(٢) قد يلزم أن يكون الجمع طنابير . ولكننا خشينا ، اذا ما كتبنا الكلمة على هذا النحو أن يظن أولئك الذين تعد اللغة العربية غريبة عليهم أننا نبغي أن نتحدث هنا عن آلة موسيقية أخرى ، وقد حدا بنا السبب ذاته ان نسلك هذا المسلك نفسه فيما يتعلق بكلمات كثيرة أخرى .

[في الأصل الفرنسي استخدم المؤلف كلمة طنبور Tambour في المفرد ، أما في الجمع فقد كتبت Tambours باضافة علامة الجمع s الى المفرد متفاديا كلمة طنابير Tanabyr . ومن هنا كانت ضرورة هذا الهامش في الفرنسية . (المترجم) .

المبحث الثانى

عن الطنبور الكبير التركى ، عن اجزائه ، عن اشكالها واطوالها ونسب هذه الأجزاء بعضها الى بعض ، عن وظائفها ، وعن الائتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية

الطنبور الكبير التركى ، آلة موسيقية مرتفعة ، يبلغ ارتفاعها مترا و٣٤٠ مم ، أما ارتفاع العنق والبنجاك وحدهما فيبلغ المتر و١٥ مم في حين يشكل صندوق الآلة وفرسها الجزء الباقى والذى يبلغ بالتالى ٣٢٥ مم(١) ٠

ويمكن أن ينظر الى صندوق الآلة من وجهين مختلفين : الأول وهو الجانب المقبب ، ويتجاوز نصف كرة ، وهو الوجه اللاحق أو الظهر ، ويسمونه بالعربية (العامية المصرية) ضهر(٢) أما الثانى فمسطح ، وهو الوجه الأول أو الأمامى ، ويسمونه فى العربية وجه(٣) ٠

أما **القصعة**(٤) ، أو الجزء المقوس، والذى يتجاوز شكله شكل نصف كرة فى الطنبور التركى ، فمصنوعة من خشب بالغ الجمال ، ضارب الى الصهبة ، مصقول ومعرق ، وعروقه الكثيرة العدد ، والموزعة بشكل بالغ الرقة ذات لون أسمر يضرب الى القتامة وتبدو وكأنها محروقة ٠ ويتكون هذا الجزء مبدئيا من تسعة أضلاع كبيرة(٥) وتبدأ من تحت ، عند موضع التحام العنق بجسم الطنبور ، وتستطيل حتى تبلغ الطرف المقابل تماما من الصندوق فى شكل Ω ثم تتجمع متمركزة فى نقطة وحيدة ، تختفى بفعل قمة ذيل الفرس T (٦) ٠ وهكذا يشمل طولها كل امتداد تقوس الصندوق فى

ارتفاعه بدءا من A حتى Ω . ويبلغ عرض كل واحد من هذه الأضلاع ٥٤ مم عند قمة المنحنى الذى يشكله،ثم يضيق أكثر فأكثر كلما اتجه نحو الطرفين الأعلى والأدنى ، يعقب الأضلع التسعة السابقة مباشرة ، وبالقرب من مشـدة التناغم ، ضـلعان آخران يوجد كل واحد منهما على جانب من الجانبين ، وهما مصنوعان من الخشب نفسه الذى صنعت منه الأضلاع التسعة الأولى ، وان كانا على عكس هذه ، فهما أقل عرضا عند قمة انحنائهما ثم يمضيان متسعين بالتدريج حتى يبلغا مستوى المشدة ، ويبلغ أقصى عرض لهذين الضلعين نحو ٤١ مم فى حين يبلغ أدناه ، فى أضيق جزء منهما ، نحو ٢٧ مم ، وهما ، على غرار الأضلاع التسعة الأولى . يبدآن من تحت نقطة التحام العنق ويستطيلان ممتدين تحت الجزء من الفرس الأكبر اتساعا ، تلك الفرس التى تنبسط أسفل الصندوق حيث ينتهى الضلعان متلاشيين .

والجانب الأمامى المسمى **وجـه** ، والذى نطلق عليه نحن اسم **مشـدة التناغم** كامل الاستدارة فى الجزء العلوى من الصندوق . ويبلغ **قطره** نحو ٣١٨ مم . وهو مصمت وليست به شمسات ومحدب بعض الشيء مما يفسح مجالا للظن بأنه يتكىء داخليا عند المركز على دعامة صغيرة نسـميها نحن **الروح** وهى التى تعطيه هذا التحدب . ويتكون هذا الوجه من أربعة ألواح من خشب الصنوبر تغطى امتداده كله ارتفاعا ، و لا تتجاوز جميعها — فى أقصى عرض لها — مايزيد على٢٥٣ مم ، أما بقيةالوجه فيشغله من كلا الجانبين، قطعة صغيرة من خشب **الأكاجة** ، وتزدان كل قطعة منهما ، في الجزء الأطول منها ، أى فى ذلك الجزء الأكثر بعدا عن المحيط ، بشريطين طوليين من الصدف المطلى باللؤلؤ . عرض كل منهما ٦ مم بارتفاع يصل الى ١٨٠ مم . وينتهى لوحا الصنوبر الموجودان فى الوسط بذيل يمتد نحو أسفل العنق فوق الجزء

A وحتى مسافة ٨٦ مم،وتوجد فى هذا الجزء حلية من الصدف ملبسـة

فى سمك الخشب . فوق طلاء من الشمع الأسبانى . تمتلىء به كذلك الفواصل الفارغة لهذه الحلية ، وعند الطرف المقابل من هذا الوجه (مشدة التناغم) ، فوق الفرس مباشرة ، توجد كذلك حلية أخرى على هيئــة نصف مخروط ناقص مقسوم عند قطره الصغير ، وتنتهى قمة منحناه بزاوية . وهو مصنوع من قطعة واحدة من الصدف يبلغ عرضها ٤٣ مم ، تخترقها ثمانية ثقوب متعددة الزوايا ، يسدها جميعا - كذلك - شمع أسبانى مصهور .

وفى أسفل الحلية السابقة ، عند التحام المشدة بالأضلاع الأخيرة من الجزء نصف الكروى ، تلتصق حاملة الأوتار أو المشــط المسماة بالعربية . كرسى ، ويتكون هذا الكرسى من قطعتين : احداهما بقمة مدببة نسميها نحن بذيل الكرسى ، وتصنع هذه من خشب الأكاجة المدهون بالاســود ، والتى يبلغ اتســاعها عند قاعدتها ٦٣ مم ، أما الأخرى فتشــكل عند قاعدة الآلة الموسيقية ، فى شكل Ω نتوءا مكسوا بغلاف صغير من خشب الأبنوس ثقبت فى ســمكه أربعة أزواج من الثقوب لتمر بها الأوتار وتربــط فيها . أما الجزء الباقى من هذه القطعة فمسطح متآكل الحواف ، ويمتد الى أعلى الجزء نصف الكروى من الصندوق ، وينتهى فى شكل مدبب ، تماما فوق الموضع الذى أفضت اليه من قبل الأضلاع التسعة الكبيرة . ولعل هذا الجزء من المشط أو الكرسى يقوم بدعم الأضلاع وفى الابقاء على تماسكها ملتحمة بعضها ببعضها الآخر ، أما الجزء الناتىء من الكرسى فيكسوه نصل صغير من رقاقة خشب ثقبت بالمثل بنفس العدد من الثقوب التى تمرر من خلالها الأوتار ،

وبــدءا من الـكرسى وحتى قاعــدة العنق ، لصق شريــط من القاب أو البوص ، على كل جانب من جانبى مشدةالتنــاغم ، وبكل طول التحــامه بالأضلع ، مما يؤكد هذا الالتحام ويدعمه . كما أنه يحول دون أن ينفرط عقد هذه المشدةأو أن يتزحزح عن موضعه(٧) .

أما العنق M (٨) فمسطح من أعلى ، أى من ناحية الاوتار ، ومستدير من أسفل . ويبلغ عرضه ٤١ مم بالقرب من الكرسى و٢٥ مم عند الأنف ، وتوجد مزالق أو حزوز صغيرة بكل طول العنق . وفى جزء كبير من البنجاك، على الجانب الأيمن . وعلى بعد ١١ مم من الجزء المسطح . وهو شىء نلاحظه كذلك فى كل الأنواع الأخرى من الطنابير . ويتكون العنق أساسا من ثلاث قطع ، أولاها B وهى من خشب الزان . وتشكل هذه القاعدة التى ينبغى لها أن تتوغل فى جسم الآلة . ويعلو الجزء المرئى منها بمقدار ٩٠ مم . وفوق السطح الأمامى لهذه القاعدة يلتصق ذيلا لوحى الصنوبر الخاصين بوسط الوجه (مشدةالتناغم) . وفوق هذين الذيلين تثبت الحلية الصدفية التى أشرنا اليها من قبل . تلك التى توضح الحد الذى ينبغى أن يتوقف عنده ارتفاع قاعدة العنق هذه . أما القطعة الثانية فتشمل كل الجزء الدائرى من العنق اللصيق بالبنجاك كله C . وهذا الجزء كله مصنوع من قطعة واحدة من خشب سانت لوسى . متداخلة بالقاعدة B . ويبلغ ارتفاعها ٩١٧ مم أما الجانب المسطح منها فمفرغ على عمق ٩ مم بكل طول العنق المتد بين S و B . ويمتلىء هذا الفراغ بالقطعة الثالثة المصنوعة بالمثل من خشب سانت لوسى . وهذه القطعة (الثالثة) مسطحة ليس لها من طول الا امتداد الجزء المفرغ الذى أشرنا اليه لتونا . وهى تملأ كل عمق الفراغ حتى مستوى سمك البنجاك وسطح القاعدة B . ويوجد فيما بين القطعتين الثالثة والثانية . ومن الجانبين . شريط صغير من خشب الصنوبر . ولعل هذه الرقعة نفسها تشغل كل عرض العنق فى المساحة التى تكسوها القطعة الثالثة . وهو أمر لا نستطيع التأكد منه الا اذا فككنا هذه القطعة . وهو ما لم نجد من الضرورى أن نفعله .

وفى كل الفراغ الواقع بين الأنف ومشدة التناغم ينقسم العنق كلية

الى خانات تسمى بالعربية : مواضع الدساتين(٩)٠ وتتكون هذه الخانات من شرائط مكونة من خمسة أطواق أو لفات من وتر رفيع مأخوذ من معى الحيوان تعلو كل منها الأخرى على نحو يكاد يكون لصيقا ، حول العنق ، ويبلغ عدد هذه الشرائط ستة وثلاثين شريطا ٠ وبالاضافة الى ذلك توجد خانة أخرى عبارة عن قطعة صغيرة من الجزء الصلب والمرقق من ريشة نسر. ألصقت فوق مشدة التناغم على مسافة ٢٩ مم من الشريط الأخير المأخوذ من وتر من معى الحيوان ، مما يجعل المجموع سبعة وثلاثين ملمسا ٠

وهناك قطعة صغيرة من خشب الاكاجة تكون **الأنف** وهذه توجد لصيقة بالقطعة الثالثة من عنق البنجاك ٠ وفوق هذه الأنف توجد أربعة أزواج من ثقوب ضئيلة العمق مهمتها استقبال الأوتار ٠

وقد سبق أن استرعينا الانتباه الى أن البنجاك وهو ما نسميه نحن Cheviller ليس سوى امتداد للقطعة المستديرة أسفل العنق ، أما اذا ما نظرنا الى البنجاك فى حد ذاته وبعيدا عن بقية الأجزاء فسنجد أن ارتفاعه يبلغ ٢٠٧ مم بما في ذلك الطرف العاجى الذى يشكل نهاية له والذى يوجد أسفله ٠ وعلى بعد خمسة ملليمترات أخرى توجد دائرة صغيرة صنعت هى الأخرى من العاج ملتحمة بالخشب ٠ وعلى امتداد يبلغ ٢٩ مم ينتهى بالانف نجد فوق البنجاك ثمانية حزات طولية مهمتها استقبال الأوتار وتسهيل مرورها من تحت حلقة نسميها مشدة الأوتار تتكون من ثلاث عشرة لفة من وتر رفيع للغاية من النحاس الأصفر ٠ ووظيفة هذه الحلقة شد الأوتار فوق البنجاك أو بالأخرى الابقاء عليها فى الحزات الصغيرة التى ندخلها لجذبها وخفضها حتى تحمل بهذه الطريقة فوق الأنف ، ولولا ذلك ، لظلت الأوتار ـ حيث هى قد ربطت خلف البنجاك ـــ بعيدة للغاية عن العنق ، ولما كان بمقدورها أن تحمل فوق الأنف ، وهو ما كان سيجعل من العزف عليها أمرا بالغ الصعوبة ٠

أما الاوتاد أو العصافير(١٠) فيبلغ عددها ثمانية ، وهى مصنوعة من حشب الأكاجة ، وهى ما نطلق عليه نحن اسم Chevilles . وقد بينا شكلها فى بداية هذا الفصل . كما بينا المكان الذى تشغله . وبذلك لم يبق لدينا ما نضيفه حول هذه النقطة .

أما ريشة العزف لهذه الآلة الموسيقية فهى رقاقة من الخشب الأملس وتسمى زخمة(١١) ، وهى رقيقه للغاية ويبلغ طولها عادة ٩٥ مم أما عرضها فيصل الى ١١ مم . وأما الطرف الذى توقع به الأوتار فدائرى عند سطحه بطريقة لا يستطاع معها الاحساس ببروز زواياها .

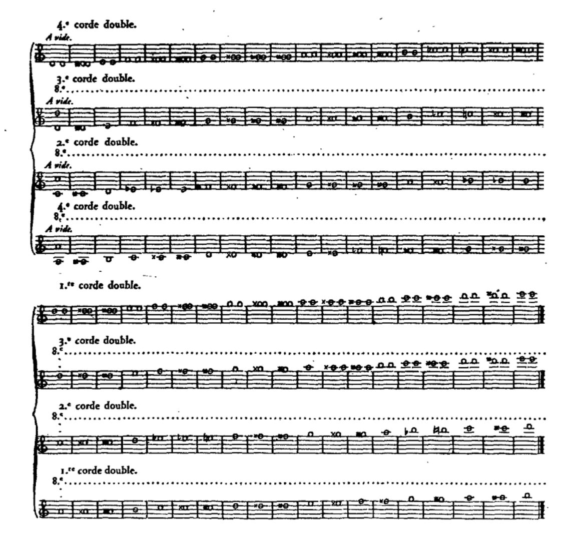
ومن جهة أخرى فان الائتلاف النغمى للطنبور الكبير التركى لا يشتمل الا على أربع نغمات مختلفة . بل حتى على ثلاث ، ذلك أننا لاننظر الى النغمات المتساوقة (أى التى فى التســاوى) والتى توجد فى أوكتاف (وحدة ثمانية) النغمات الأولى باعتبارها أنغاما مختلفة . وفى هذه الآلة ، كما فى العود ، تشغل النغمة الأكثر انخفاضــا أو غلظة نفس الموضع الذى تشــغله الأوتار التى تصدر عنها النغمات الأكثر جهارة أو رقة (الزير) فى آلاتنا الموسيقية ، أما النغمة الأشد حدة فتأتى بعد ذلك على درجات متصاعدة من الناحية التى نضع فيها الطنانة (اللحن الرتيب) . وفى الموضع الذى كان ينبغى أن يشغله الطنان توجد نغمة مزدوجة من الثمانية الغليظة (الخفيضة) التى للنغمة الحادة التى تسبقها . وعن طريق ترتيب النغمات فى هذا الائتلاف النغمى ، نجد النغمة الثانية فى الثلاثية الصغيرة فوق الأولى وتكون الثالثة فى طبقة أعلى من الثانية ، كما توجد الرابعة فى تساوق مع الثمانية الخفيضة التى للثالثة .

مثــــال

IV. III. II. I.

وحيث ان لكل واحدة من النغمات الثلاث المختلفة ، فى هذا الائتلاف النغمى ، نغمه أخرى متوافقة (أو مدونة) مع الأوكتاف (النغمة الثمانية) وحيث يستطيع كل وتر عن طريق الـ ٣٧ ملمسا الثابتة فى الآلة أن ينتج ٣٨ نغمة ، بما فى ذلك النغمة التى على الخالى à vide فانه تنتج عن ذلك ست مجموعات أو ستة سلالم يتكون كل منها من ٣٨ نغمة . ومع ذلك فحيث ان هذه السـلاسل من النغمـات لا تعدو أن تكون سـوى فواصـل كروماتيكية أو تجانسية(١٢) ، فان هذه السلاسل تنحصر فى مدى ستعشرته (١/١٦) أو ثمانيتين ومقام .

مثـال للسلاسل الست التى تنتجها الأوتار الثمـانية فى الطنبور الكبير التركى . أو مدى أو مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها من كل وتر باتباع ملامس هذه الآلة الموسيقية والفاصـلات التى تعزل هذه النغمات كلا منها عن الأخرى .



وكل شيء هنا يكاد يحملنا على أن نجزم أننا هنا ازاء شكل جديد من المجاديس ، ونأسف لأنه ليس بمقدورنا أن نعرض الآن كل البراهين التى نؤسس عليها هذا الرأى — أما أسفنا هنا فسببه أن مثل هذا الرأى يستحق أن ندلل عليه على قدر ما يبدو لنا أن كثيرين من المؤلفين ، سواء بين القدماء أو بين المحدثين • ليست لديهم فكرة دقيقة عما كان يطلق عليه ، فى الأزمنة القديمة ، لفظ مجاديس Magadis ، بل على العكس من ذلك • فان الشروح الخاطئة التى قدمها عنها هؤلاء المؤرخون قد أبعدتنا عن الحقيقة بأكثر ممـــا تساعدنا على أن نستشفها •.

ولقد ظنت الغالبية — وقد خدعتها التفسيرات الغامضة التى قدمت عن كلمة مجاديس Magadis عن طريق الشعراء الاغريق أن هذه الكلمة هى

اسم علم لآلة موسيقية ، فذكروا(١٣)ـ مستندين الى حدسهم ـشهادةألكمان الذى يقول « دع هناك المجاديس » ، وشهادة سوفوكليس الذى يذكر كذلك فى مسرحيته نامبراس آن البقتيس Pectis والقيثارة والمجاديس والآلات الموسيقية التى توقع (بالريشـــة) عند الاغريق هى تلك الآلات التى يعد ميلوديها الأعذب وقعا ونغما ، وكذلك شهادة أناكريون ، الذى يسوق دليلا على ذلك الأبيات التى يقول فيها هذا الشاعر : « أى لوكاسبى ، اننى أنشد على المجاديس ذات العشرين وترا ٠٠٠ الخ » ٠ وقد ظن آخرون أن المجاديس قـد كانت هى نفســها البقتيس ، اذ يذكر مينابخيموس فى كتـابه « عن الفنانين » أن سافو التى عاشت قبل أناكريون قد اخترعت فى وقت معا كلا من البقتيس والمجـــاديس ، ولأن أريستوكسينوس يذكر أن القــوم كانوا ينشدون بمصاحبة البقتيس والمجاديس بدون أن يستخدموا ريشة العزف ، كما ظن فريق ثالث أن هذه الآلة هى نفسها البسالتريون (السنطير القديم) مؤسسين مقولتهم هــذه على نص وجدوه فى رد أبوللو دروس على رســالة أريستوكليس يقول فيه : « ان ما نسميه الآن بسالتريون ليس ســـوى مجاديس » ، وقد يكون هناك محل للاعتقاد ـ اســتنادا الى أسباب موثوق بها ـ ان المجاديس هى نوع من القيثارات ما دام أرتيمون فى بحثه عن دراسة ومحاولة فهم الأسرار الباخية ، الكتاب الأول ، قد كتب يقول ان تيموثيوس من ميليتيوس* ، حين زاد من عدد أوتار القيثارة حتى يصنع المجاديس قد أنحى عليه باللوم من قبل أهل لاكيديمونيا ، وأن هؤلاء قد أوشكوا أن يقطعوا الأوتار التى أضافها الى هذه الآلة ، لولا أن قام أحد الأشخاص ، فى اللحظة نفسها التى أوشكوا فيها أن يفعلوا ذلك ، باظهار رسم لأبوللون وهو ممسك فى يده بقيثارة مزودة بالعدد نفسه من الأوتار ٠

---

* بلد فى آسيا الصغرى ٠

ويزعم فريق رابع أن المجاديس هى نوع من آلة الناى لأن الشاعر أيون من خيوس عند حديثه عن الناى الليدى **مجاديس** يقول : « ان الناى الليدى **مجاديس** يسبق الصـــوت » بل ان أريستاخوس ، الذى يصفه بانيتيوس الرودى (من رودس) بأنه نبى مقدس ، اذ كان يتعمق معـانى وأحاسيس الشعراء ، يقول هو نفسه عند تفسيره لهذا البيت من الشعر ان المجاديس كانت نوعا من الناى ، وان يكن هذا الرأى :

١ ــ مضادا لرأى أريستو كسينوس فى مؤلفاته عن **أصحاب الناى** ، وفى كتبه التى ألفها عن أصناف الناى والآلات الموسيقية الأخرى ٠

٢ ــ مناقضا لرأى أرخستراتى الذى وضـــع كذلك كتابين عن أهـــل الناى ٠

٣ ــ ضد رأى فلليس الذى وضع بالمثل كتابين عن أهل الناى ٠

٤ ــ وفى النهاية ضد رأى يوفوريون الذى يخبرنا فى بحثه عن ألعاب القلزم أن المجاديس هى آلة وترية قديمة ولم يحدث ــ فى رأيه ــ الا فى زمن متأخر للغاية أن تغير شكلها واسمها مع اطلاق اسم السامبيقة Sambyce عليها ٠

ولا جدال فى أن ليس هناك ما هو أكثر غموضا ، كما يتراءى لنا لأول وهلة ، من تنازع الآراء هذا ، ولو لم تكن لدينا مصادر أخرى تعيننا على تبديد الحيرة التى يتركنا فيها هؤلاء المؤلفون ، لانحصرنا داخل افتراضات متخبطة أو لوجب علينا أن نلزم الصمت ، كما ظل غيرنا يفعل حتى اليوم ٠ لكن شكوكنا تتلاشى ، وتتضح الحقيقة بكل جلائها حين نقابل ونقارب بين هذه الشهادات وشهادات آخرين ، عبروا عن أنفسهم بشكل أكثر موضوعية من سابقيهم(١٤) ٠

فالكاتب التراجيدى ديوجين فى مسرجيته Sémelée لم يخلط قط يقينا ، بين المجاديس والبقتيس حين يقول«ان نسوة ليديات وباقتريات* عندما كن يخرجن من مساكنهن فى جبل تمولى ، حيث يقطن قريبا من النهر الذى يصب عند سفح هذا الجبل ، كن يذهبن الى غابة معتمة ليحتفلن بديانا على أنغام البقتيس والقيثارة ثلاثية الزوايا التى كن يعزفن عليها . فيما وراء العنق (أى عنق الآلة الموسيقية) مع جعلهن المجاديس تطن » .

كذلك يخبرنا فلليس Phyllis من ديلوس فى مؤلفه عن **الموسيقى** أن المجاديس تختلف عن البقتيس ، ذلك أنه بعد أن يقوم بالحصر الآتى : الفينيقية ، البقتيديس ، المجاديس ، السامبيقة ، الايامبة ، الكلبسيان ، السنداسية ، القيثارة تساعية الأوتار - يضيف قائلا : ان الالات الموسيقية التى لم تكن تنشد عليها سوى قصائد الهجاء (الايامب) كانت تسمى الايامبية ، وأن تلك التى لم تكن تدخل قصائد الهجاء فى مجالها قط والتى أصاب التحريف وزنها الايقاعى كانت تسمى كلبسيان ، أما ما كان يسمى مجاديس فهى تلك الآلات التى يتكون تآلفها النغمى من نغمة ثمانية عند تكرار طرب أو ميلودى المنشدين أو المغنين .

ويذكر تريفون** فى كتابه التسميات أو الطوائف أن مايطلق عليه اسم مجاديس هو عملية احداث أو اسماع نغمتين فى الوقت الواحد : أولاهما حادة أو جهيرة والثانية غليظة أو خفيضة . وفى هذا المعنى أيضا يقول ألكساندريدوسى فى مؤلفه **المقاتل المسلح** : « سأسمعكم النغمة الكبيرة والنغمة الصغيرة من المجاديس » وهو ما ينبغى أن نفهمه على أنه **النغمتان** الجهيرة والخفيضة .

---

* من أهالى باكتريا فى آسيا الصغرى .

** نحوى رومانى قديم .

أما بندار فى مؤلفه حاشية من اجل هيرون* فيذكر أن القوم قد أطلقوا اسم المجاديس على غناء المجاوبة الصوتية ، لأن هذا الغناء يتيح سماع نغمتين متقابلتين يشبهان نغمتى أصوات الرجال وأصوات الاطفال . أى على النغمات المضادة أو المقابلة .

كذلك فان فرينيكوس فى فينيقياته . كان يسمى الاغنيات من هذا النوع بالاغانى المشكلة من نغمات ضد صوتية ، أى نغمات مضادة أو مقابلة .

ومن جهة أخرى يقول سوفوكليس فى مؤلفه عن أهالى ميسيا ** ان غالبية الليديين كانوا يترنمون بأغنيات تتكون من نغمات مجاوبة أو مقابلة ، يؤدونها على آلة البقتيس ، ثلاثية الزوايا .

وفى النهاية فان أرسطو يقول فى مسائله ، القسم التاسع عشر ، السؤال الثامن عشر : لماذا لا يستخدمون فى الغناء سوى تآلف النغمة الثمانية وحده ؟ والجواب أنهم هنا « يمجدسون » وأنهم لم يستخدموا - حتى الآن - تناغما مخالفا . ولن نمضى هنا لأبعد من هذا فى تتبع الروايات المهمة للغاية ، والتى يقدمها أرسطو جوابا على هذا السؤال ، لكن الشىء الذى انتهينا من تقديمه يكفى كى يتطابق مع شهادة المؤلفين الآخرين ويؤكدها ، وبالنسبة لنا .. يحيل ما كان قد بدا غامضا بالضرورة الى بالغ الوضوح .

وحيث لم تكن المجاديس شيئا آخر سوى غناء يؤدى فى النغمة الثمانية. (الأوكتاف) ، سواء كان ذلك مصاحبا للصوت البشرى أو لآلة موسيقية ، فانه لأكثر من محتمل أن يشار كذلك ، تحت اسم مجاديس ، الى كل نوع من الآلات المتوافقة ، بطريقة تقدم ، فى الوقت نفسه ، نغمة خفيضة (غليظة)

---

* حاكم صقلية فى العصر الهالينستى .

** فى آسيا الصغرى .

وأخرى جهيرة (حادة) . كذلك سوف يسمى بهذا الاسم كل الآلات الوترية. ذات الأوتار المزدوجة المدوزنة فى النغمة الثمانية (الاوكتاف) . فيما يتصل بعلاقة أحد الوترين بالآخر . وذلك بقصد تمييزها عن الآلات التى لم تزود الا بأوتار بسيطة (غير مزدوجة) لا تصدر عنها بالتالى سوى نغمات بسيطة. اذ يظل هذا النوع من الآلات على الدوام يحتفظ بأسمائه الأصلية . وقد حدث الشىء نفسه بخصوص النايات المزدوجة التى تؤدى واحدة من قصبتيها نغمة خفيضة . فى حين تؤدى القصبة الثانية النغمة الجهيرة . وعلى هذا النحو - بلا جدال - كان الفلاوت (الناى) **المجاديس** التى يحدثنا عنه الشاعر أيون من خيوس . وعلى هذا فقد كانت كلمة مجاديس تطلق أحيانا على القيثارة . وأحيانا أخرى على البقتيس ، وأحيانا ثالثة على الباربيتون . ورابعة على البسالريون . وخامسة على الناى . طبقا لما ان كانت هذه الآلات قد أعدت بطريقة تجعلها تردد . فى وقت معا . النغمتين المختلفتين والمتقابلتين . على شاكلة النغمتين اللتين تكونان التآلف النغمى للثمانية (الاوكتاف) .

فاذا كان الامر كذلك . فلنعد اذن لقراءة النصوص الأولى التى ذكرناها فى البداية . والتى كان القصد منها أن نقيم الدليل على أن المجاديس كانت آلة خاصة . تختلف عن الأخريات . أو تشبه هذه أو تلك من هذه الآلات . ولسوف نرى بوضوح أن هذا الرأى لم ينهض الا فوق ذلك الغموض الذى استخدمت به كلمة مجاديس عن طريق بعض المؤلفين . وهو غموض ينقشع . كما لا بد لنا أن نحدس . ما أن نأخذ فى تفحصه عن قرب .

ولعل الأمر كان يقتضى منا أن ندخل فى جدل أطول حتى نبرهن بشكل أكثر ايجابية على أن الطنبور الكبير التركى . هو فى الواقع أيضا . من نوع تلك الآلات التى كان يطلق عليها اسم مجاديس فى العصور بالغة القدم . ولهذا السبب . فلعل الأمر كان يتطلب منا أن نتبين ما كان عليه .

فى كل العصور . استخدام الآلات المجاديس . وأن نتأكد مما اذا لم يكن هذا الاستعمال قد ناله التغيير قط وأن نرجع الى أصل هـــذا الاســتعمال ونتتبع التطـــورات التى ألمت به عنـــد الشـــعوب المختلفـــة . وأن نحاول اكتشاف الأشكال المتباينة التى اتخـــذها عندهم . وأن نبحث فى الفترة الزمنية التى أمكنه فيها أن ينفذ الى مصر .. الخ . لـكن ذلك كان سيذهب بنا - فيما هو مرجح - الى بعيد . كما كان من شأنه أن يدفعنـا مرغمين الى الخروج عن موضوعنا . وفى النهاية . فلا يهمنا فى كثير . فى هذه اللحظة . أن نعرف ما ان كان اسم المجاديس يشتق أو لا يشـتق من اسم مبتكره ماجادوس . وما ان كان هـــذا الرجل ينتمى أو لا ينتمى الى تراقيا . وما ان كان ابيجون أو شخصا آخر هـــو الذى عاد مرة أخـــرى لاســتخدام المجاديس القديم . وما ان كانت المجاديس الأولى هى من نوع القيثارات المثلثة أو هى صنف من أصناف آلات البقتيس(١٥) أو هى نوع من الناى . لكن الشيء الذى لم نكن لنستطيع أن نعفى أنفسنا من القيـــام به . فهو أن نفسر كل ما كان ضروريا حتى نعطى فكرة تامة عن الطنـــبور الكبير التركي . وحتى ندعم الرأى الذى كوناه لأنفســـنا عن نوع الآلات الموسيقية القديمة التى ينتسب اليها . على نحو ما بدا لنا .

الهـــوامش :

(١) انظر اللوحة AA . الشكل ٥ ·

(٢) ظهر . وهذا الجزء لا يمكن رؤيته فى الشكل (الرسم) ·

(٣) وجه ، وهذا الجزء هو ما نراه فى الشكل ·

(٤) أنظر شكل ٦ ·

(٥) تسمى الأضلاع بالعربية بارات · أنظر ما سبق (شكل ٦) ·

(٦) أنظر شكل ٦ ·

(٧) يوجد مثل هذا الشريط فى كل الطنابير الشرقية الأخرى ·

(٨) أنظر اللوحة AA شكل ٦ ·

(٩) كلمة مواضع جمع لكلمة موضع . وتعنى المحل أو المكان ، أما دساتين فجمع لكلمة دستان أى ملمس · وهكذا يكون معنى كلمة مواضع الدساتين . أماكن اللمس · وكلمة دستان فارسية الأصل ·

(١٠) المفرد وتد ·

(١١) انظر اللوحة AA شكل ٣ ·

(١٢) يطلق على التآلف النغمى بالعربية اسم **نسب** . وعلى النغمات المتآلفة اسم **متناسبات** . والمفرد متناسب (كذا) ·

(١٣) اضطررنا أن نتخيل مرة أخرى هذه الاشارة الموسيقية الجديدة× للاشارة الى النغمة الوسيطة بين الرافعة × والرافعة ✧ فى مثال هذه السلاسل من النغمات ·

(١٤) يكاد يكون كل ما نورده هنا منقولا عن آثينايوس
Deipn (مأدبة الفلاسفة) و lib XIV, Cap IX. p.
634, 635, 636, 637 et 638, Lugdumi

(١٥) يشمل نوع القيثـــارات المثلثة الزوايا آلات الهـــارب ، وكذا القيثارات ، وكل الآلات الموسيقية الأخرى من هـــذا النوع ، أما البقتيس فكانت تشمل كل الآلات التى تعزف بواسطة القوس . أو توقع بواســطة ريشة العزف ·

الفصل الثالث

عن الطنبور الشرقي "١"

شكل هـــذه الآلـــة

أطوال ونســب أجــزائها

اطوال ونسب أجزائها

يبدو أن صفة (الشرقى) التى تلحق بهذا النوع من الطنابير . تدل على أن هذه الآلة الموسيقية قد ابتكرت فى الشرق ، أو أن الشرقيين ـ بوجه خاص ـ هم الذين استنبطوها ، وأنها نفذت من آسـيا الى مصر ، وحيث يوجد الفرس الى الشرق من مصر ، فقد يغدو من المحتمل أن تكون هـــذه الآلة قد انتقلت من فارس الى هذه البلاد ، وأنها هنـاك ـ فى مصر ـ قد اكتسبت هذه الصفة التى غدت لصيقة بها .

أما عن شكل هذا الطنبور الشرقى ، فانه يكاد يشبه نصف ثمرة من الكمثرى ، طويلة ، تميل الى التسطح بعض الشيء ، أما اجمالى طولها فيبلغ المتر و١٢٦مم، وفيما خلا المشدة فانباقىجسم هذهالآلة مطلى باللون الأسود، أما القصعة ، أو الجزء المحدودب من الجسم الرنان ، فقد صنعت من قطعـة واحدة ووحيدة من خشب الدردار ، محفورة فى كل طولها بطريقة لا تترك لها سوى سمك مناسب ، موحد على الدوام ، يبلغ فيما يبدو ، خمســة ملليمترات ، وفى الوقت نفسه فان هـذه القصعة تتخذ شكل ظهر حمـار أكثر من أن تكون محدبة ، أى أنها زاوية أكثر منها دائرية . ثم تأخذ فى الضيق كلما اتجهنا نحو قاعدة العنق . وتلتحم بها عن طريق شـكل من مفرع (موضع التفرع) ، يشكل نهاية لها ، والذى يمكننا القول بأن قاعدة هذا العنق قد أدخلت فيه(٢) ، وبدءا من قمة زوايا هذا المفرع التى تشكل نهاية للقصعة من أعلى ، يبلغ امتداد طول الجسم الرنان حتى أســفل ٤٢٢ مم ، والى الجانب الأيمن من القصـــعة ، وعلى بعد ١١ مم قريبـا من المشدة ، وعلى مسافة ١٨٥ مم الى أسفل زاوية المفرع السابق ، يوجد ثقب

دائرى صغير ، يبلغ قطره نحو ٦ ملليمترات ، وهو محفور بميل فى سمك الخشب ، ويبدو أنه قد جاء قصدا على هذا النحو ، ذلك أننا نجد شبيها لذلك فى الطنابير الأخرى التى من نفس النوع ، أى فى كافة الطنابير عدا تلك التى تتخذ نمط الطنبور الكبير التركى، إذ البعض منها له مثل هذا الثقب وان يكن مكسوا بواسطة غلاف دائرى من رقاقة خشب أو من صدف اللؤلؤ . أما الأنواع الأخرى ، مثل الطنبور الذى نتناوله بحديثنا فيظل ثقبها مكشوفا مفتوحا ، ولسنا بقادرين على أن نحدس ماذا يمكن أن تكون فائدة هذا الثقب ، اللهم الا أن يكون مستخدما كشمسة .

أما مشدة التناغم فتمتد طويلا ، وتتحدب بعض الشىء ، وهى ، شأن كل الطنابير الأخرى ، مصمتة تخلو من الشمسات(٣) ، وخشبها من الصنوبر ، وتنقسم الى ثلاث قطع ، أكبرها هى القطعة الوسطى ، كما أنها تنتهى بذيل يستطيل حتى يندمج بالعنق ليبلغ طوله نحو ٢٧ مم أعلى زوايا ما يشبه قصعة ، أى فوق العنق . وتحيط بالمشدة فى كل محيطها ، والى القرب من حوافها ، نقاط سوداء كبيرة أحدثت عن طريق رأس مسمار محمى فى النار ، انحرفت بعض الشىء وهى تحدث أثرها فوق الخشب . وتبعد كل نقطة من هذه النقاط عن الأخرى بنحو ٢٧ مم ، أو تزيد أو تنقص عن ذلك بعض الشىء .

وعلى مسافة ٢٢٤ مم من أسفل المشدة ، أى عند نحو منتصفها ، توجد حلية صنعت بشكل منفر من نقاط شبيهة بالنقاط السابقة ، وعلى مسافة ٨١ مم الى أسفل هذه الحلية ، نجد حلية أخرى من أربع نقاط تم احداثها على غرار الأوليات ، ووزعت على شكل معين ، ونزولا عن ذلك بنحو ٤١ مم توجد الفرس التى لا يزيد علوها عن ٩ مم ، والتى تمتد على المشدة بعرض يصل الى ٥٤ مم ، وهى من خشب الصنوبر ، وقد صنعت بشكل بدائى

لا مهارة فيه ، وقد اكتفى بتفريغ الجزء الأسفل بعض الشيء عند الوسط ، ثم جوفت قليلا فى سمكها عند الاطراف وذلك لتشكيل الاقدام ·

وقد صنعت العنق والبنجاك من قطعة واحدة ، وهى بالمثل من خشب الصنوبر ، دورت من أسفل دون احداث زوايا وسطحت من أعلى ، ويبلغ طول هذه القطعة ، بدءا من الجزء الزاوى ، الذى يلتحم بمفرع المشدة حتى طرف البنجاك ، ٧٠٤ مم ، وتزدان مســـاحته المسطحة بعشرين دائرة من صدف اللؤلؤ ، تقع ١٨ دائرة منها على خط مستقيم يمتد حتى وسط هـــذا السطح بدءا من مسافة ١٦ مم فوق الأنف حتى ١١ مم فوق الذيل الذى يتمم القطعـــة الوسطى من المشـــدة . أما الدائرتان الباقيتان فتوجـــدان متجاورتين تحت الدوائر السابقة · وتمضى هذه الدوائر الثمـــانى عشرة من صدف اللؤلؤ لتتقارب تدريجيا · من بعضها البعض · ويزيد ايقاع تقاربها من أعلى الى أسفل ، بحيث تكون الدائرتان الأوليان من أعلى على مســـافة ، كل منهما عن الأخرى ، تبلغ ٢٩ مم ، فى الوقت الذى لا تزيد فيه المسافة التى تفصل بين الدائرتين الأخيرتين عن ملليمترين ·

ويبلغ عدد الملامس ٢١ ملمسا ، وهى تقع من بعضـــها البعض على مسافات غير متساوية . ومع ذلك فقد قدرت هذه المسافات طبقـــا للنظام الذى أنشىء على أساسه سلم أنغام هذه الآلة الموسيقية . وقد صنعت الملامس الستة عشر الأولى من عقدات من معى الحيوان . ضغطت بشدة حول العنق ، وتلتف حوله فى بعض الأحيان ، أما الخمسة ملامس الأخرى فتلتصق فوق المشدة . وقد صنعت هـــذه من نوع من الغاب يسمونه بالعربيـــة قلمـــا (قلم)(٤) ، وهو النوع نفسه من الغـــاب الذى يستخدمه الشرقيون فى الكتابة ، والذى يشذبونه على نحـــو قريب من الطريقة التى نبرى بهـــا ريشـــاتنا . ولا يكاد يبلغ قطر أنبوب هـــذا الغـــاب أكثر من ٧ مم ، وهم

يقسمونه الى أربعة أجزاء يرققونها ليلصقوها بعد ذلك فوق المشدة .

وتتخذ الفرس على وجه التقريب الشكل نفسه الذى يشكل فرس الطنبور التركى ، وان تكن اصغر منها . وهى من قطعة واحدة من خشب القرانية ، وتوجد ، بدلا من الثقوب التى تستخدم لتمرير الأوتار ، ثلاث حزات صغيرة ، يبلغ عمق كل منها خمسة ملليمترات ، تقسم هذه الفرس الى اربعة اقسام تشبه اربع أسنان .وتربط الأوتار بكل منها عن طريق حلقة أحدثت عند اطراف هذه الأوتار نفسها .

أما الأنف فقد صنعت من نصل صغير من خشب الليمون أدخلت بقوة فى نتوء ضيق أحدث على مسافة ٦٨ مم فوق الملمس الاول ، على هيئة عقدة من أوتار من معى الحيوان .

وبدلا من أن تتكون الحلقة أو الحزام ، الواقعة على بعد خمسة ملليمترات من الأنف ، (وسنطلق عليها من الآن فصاعدا اسم خافضة الأوتار) من ثلاث عشرة لفة لوتر من النحاس الاصفر ، فانها تتكون من خمس لفات لوتر رقيق من معى الحيوان ، ومع ذلك ، فحيث أن الآلة الموسيقية التى فى متناول يدنا ليست جديدة ، وأن العواد الذى باعنا اياها قد رممها قبل أن يسلمنا اياها ، فمن المرجح أن يكون قد أحل خافضة الأوتار هذه المصنوعة من معى الحيوان ، محل تلك المصنوعة من المعدن والتى كانت تنقص هذه الآلة ، ذلك أن هذا الجزء ، فى الآلات الموسيقية من هذا النوع ، والتى لم ترمم قريبا ، كما يبدو ، يوجد مصنوعا من أسلاك من النحاس الأصفر ، ولن نتحدث عن النتوءات ، الطولية الموجودة على أسفل البنجاك والتى تمر من خلال الأوتار تحت الخافضة ، اذ ينبغى لهذه أن تكون ، بل هى كذلك فى واقع الأمر فى الطنابير الأخرى ، على غرار ما لاحظناها عليه فى الطنبور الكبير التركى . وهى مفيدة ، بقدر ما الخافضة لا غنى عنها

لتقريب الأوتار من الأنف . فحيث تربط الأوتار خارج البنجاك . فسوف تكون (هذه الأوتار) بدونها بالغة البعد . ولن تحمل البتة فوق الأنف .

ويبلغ عدد الأوتار خمسة ، أربعة منها من خشب الكسنناء . أما الوتر الخامس ، وهو أدناها ، فمن خشب الليمون . ولكل واحد من الأوتار الخمسة عند قمة رأسه . زرار صغير مصنوع من العاج .

ويزود الطنبور الشرقي بخمسة أوتار . ثلاثة منها من النحاس الأصفر ، وهي تلك الواقعة على الجانب الأيسر . أما الاثنان الأخيران ، الواقعان على الجانب الأيمن ، فمن الصلب . وتوقع أوتار هذه الآلة الموسيقية بريشة عزف،هي شريحة رقيقة من الخشب أو هي ببساطة ريشة نسر . ومع كون هذه الأوتار الخمسة لا تحدث ، برغم ذلك ، سوى ثلاث نغمات متباينة . فإنها تصدرالنغمة الخفيضة عن طريق الوترالأوسط وحده . وهو مصنوع من النحاس الأصفر . اما الوتران الواقعان ناحية اليسار فيحدثان النغمة الخماسية مع وتر الوسط . ويحدث وترا اليمين النغمة الرباعية مع وتر الوسط كذلك . وعلى هذا . فان هناك وترين أعدا في التساوق النغمي (التساوي) على اليمين وهناك اثنان مثيلان على اليسار . ويطلق في العربية ، على الوتر الذي أعد على هذا النحو اسم المتساوي . ويطلق على وترين أعدا بهذه الطريقة اسم « نغمتان متساويتان » .

مثال على هذا الائتلاف النغمي

ومهما تكن الغرابة التي ستبدو عليها بنية الطنبور الشرقى ، وكذا ائتلافه النغمى ، فان كلا من هذين ، البنية والائتلاف ، موجودان كذلك فى أوربا حتى أيامنا هذه . ونجد آلة من هذا النوع فى البندقية ، بل انهـــا تستخدم على نطاق شعبى هناك ، ولذلك فقد لا يغدو باعثا على الدهشة أن تكون هذه الآلة ، بائتلافها النغمى ، قد جلبت الى هـــذه البلاد ، على يد العرب الشرقيين ، عنــدما سيطر هـــؤلاء على غالبيــة جزر البحر الأبيض المتوسط وعلى الجزء الأوسط من ايطاليا ، أو أن هذا يدل ، على الأقل ، إنه قد جاء وقت ذاع فيه نظامهم الموسيقى ، واتبع فى هذه البلاد ، ويتطابق هذا بالتالى مع ما سبق أن قلناه عن أصل نظامنا الموسيقى الجديد ، الذى وضعه جى أرزو. واليكم واقعة تشهد ، بطريقة لا تقبل أى مراء على ما نقوله الآن . فبعد ابرارنا على شـــواطىء مصر ، وبينما كنا فى زيارة للجنرال مينو ، الذى كان يقيم عند قنصل البندقية فى الاسكندرية ، سمعنا صوت آلة موسيقية كانت مجهولة من جانبنا ، فأبدينا على الفور رغبتنا فى التعرف على هذه الآلة ، والى الشخص الذى كان يعزف عليها ، فأخبرنا القنصـــل بأنه خادمه ، وبطلب منا أمر بحضوره وفى صحبته آلته . وبعد أن عزف هذا الرجل أمامنا بضعة ألحان من بلده ، قمنـــا بفحص خامات وهيئة وبنية هذه الآلة ، فوجــدنا كل الجسم والعنق مصنوعين من طرف جريدة قطـــع بطول ٤٨٧ مم بدءا من نقطة اتصـــال هذه الجريدة بجذع نخلتها ، ويشكل أعرض جزء فيها - أى القاعدة التى حفرت فى سمكها-جسم الآلة أو قصعتها ، ويستخدم الباقى كعنق ، وقد ألصق فوق القصعة لوح صـــغير من خشب الصنوبر ليشكل المشدة ، وفى أعلى ، فى الجزء الأضيق من العنق، توجــد الأوتار ، وتمضى هذه الأوتار التى ربطت به ، بعــد أن تمر بفرس مصنوعة بشكل خشن ، لتربط فى عقدة وحيدة أسفل القصعة ، عند المقدمة .

وهكذا تشبه هـــذه الآلة الطنبور الشرقى ســـواء فى مبناها أو فى شكلها بدرجة كبيرة ، فجسمها بالمثل يتكون من قطعة واحـدة محفورة فى سمكها حتى تتكون القصعة · وتبدو هيئتها بيضاوية الشكل · ومسطحة قليلا من أسفل ، ويستطيل جسمها، بينما يميل نحو الضيق من أعلى · اما أوضاع الاوتار فلا يقل شبها عن مثيلاتها في الطنبور الشرقى ، كما يتشابه الائتلاف النغمى هنا وهناك كذلك ، ما دام وتر الوسط هـو الذى يحدث النغمة الأشد خفوتا (والأكبر غلظة) ، كما أن الوتر الواقع الى الشـمال يعطى النغمة الخماسية مع الوتر الأوسط . فى حين يعطى الوتر الأيمن النغمة الرباعية مع خفيضتها ·

ولعل الفرق الوحيد الذى لاحظنا وجوده بين هاتين الآلتين . هو أن هذه الأخيرة تعزف بالقوس · فى حين يوقع الطنبور الشرقى عن طريق ريشة العزف(٥) ·
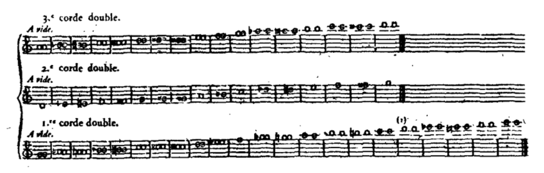
وحيث لم نكن قد شاهدنا من قبل آلات موسيقية دوزنت على هـــذا النحو قبل مجيئنا الى الاسكندرية ، وحيث بدا لنا هـــذا الائتلاف النغمى غريبا وشاذا ، فاننا ، كيما نتأكد مما ان كان هذا البندقى قد جهز آلته على هذا النحو جهلا أم قصدا أم مصادفة ، فقد انتزعنا أوتارها ، ثم طلبنا اليه أن يعيد تركيبها وأن تأتى مدوزنة . وهو ما فعله على الفور دونما تردد أو تخبط ، وحينئذ أيقنا أن هذا الائتلاف النغمى ، مهما تكن غرابته بالنسبة لنا ، قد جاء مع ذلك ثمرة للتفكير والقصد ، وعندئذ كذلك تبينا أنه ينتمى بالضرورة الى نظام موسيقى منتظم ، وشـــبيه بالنظام الذى اكتشف رامو Rameou مبدأه الأساسى ، وأن هذه النغمات هى نغمات أساسية ، وأنها تنتسب الى المقام الدورى ، أو مقام رى صغير ، وأنها تدخل فى اطار نظام متطابق بدرجة كبيرة مع المبادىء الهارمونية · وحين سألنا هذا البندقى عما

أوحى له بشكل هذه الآلة،أخبرنا أنه توجد فى بلده آلات مماثلة وان تكن أفضل من هذه صنعا ، وأنه سعيا منه كى يسرى عن نفسه قد عكف عــلى تركيب هذه الآلة التى كان عليها أن تقوم ، بالنسبة له ، فى مقام تلك التى خلفها وراءه فى البندقية .

وعلى هذا ، فلابد أن نكون على اتفاق فى أن نظامنا الموسيقى قد انبثق عن نظام أوسع هو نظام الموسيقى العربية ، أو أن علينا (ان رفضنا هــذه الفكرة) أن نفسر كيف ، وفى أى عصر انتقلت الى هؤلاء العرب مبادئنا عن الهارمونى .

وبانتظار أن تسنح الفرصة لمعالجة أوسع لهذه المسألة ، كى ندحض الاعتراضات التى يمكنها أن تقف حجر عثرة أمامنا فى هذا الصدد ، أو لكى نجيب على كل الأسئلة المعارضة التى لن يفوت أحدا أن يجابهنا بهــا على الفور ، فاننا نسترعى الأنظار هنا الى كل ما يمكن أن يتطابق مع رأينا .

مســاحة النغمات التى يمكن الحصــول عليهــا من الطنبور الشرقى باتباع الملامس الثابتة ، ســواء تلك التى توجــد فوق العنق أو تلك التى توجــد فوق مشدة الآلة



وسنلاحظ أن هذه الآلة لها ائتلافها النغمى الخاص ، كمـا أن لهـا شأن الطنابير الأخرى ، سلما للأنغام يختلف عن سلم الآلات الموســيقية الأخرى ، وأن لها ، بالتالى ، شأن كل نوع من هــذه الطنابير ، ميلوديه

الخاص ، وأنه يتقبل بعض مقامات ويستبعد مقامات أخرى ، وسوف ندرك كذلك ، ودون جدال ، أن هذه المميزات لم تنشأ صـــدفة ، أو بفعل نزوة (من الصانع أو العازف) ، وانما قد جاءت بسبب الوظيفة التى ينبغى أن تقوم بها هذه الآلة ، وبسبب التأثير الذى يراد منهـــا أن تحدثه • فمن المعروف أنه قد تحددت فيما مضى ـــ عند شعوب مصر واليونان ـــ ضروب الغناء كما تحدد للآلات الموسيقية ، التى تلائم هذه وتلك ، العمر والحـالة والظروف التى ينبغى لها أن تستخدم فيها ، كما أننا نعرف طبقا لـما قرأناه فى الدراسات المختلفة التى تناولت الموسيقى العربية ان الشرقيين بدورهم قد وصفوا وحددوا كل هذه الأشياء ، وانهم بينوا -- على سبيل المثال -- أن هذا المقام يتناسب مع المحـــاربين وأن ذاك يلائم رجال الشرع والقـانون والعلماء ، وان هذا الثالث جدير بطلاب اللذة والمتعة ، وأن الرابع يناسب المرأة ، فى حين أن الخامس يليق بالعبيد ، والسادس للأطفال •• الخ ، وأن مقاما بعينه لابد أن يؤدى فى وقت بذاته كشروق الشمس مثلا ، أو عنـد الظهيرة أو عند المساء أو نحو منتصف الليـــل ، وفى يوم محدد من أيام الأسبوع •• الخ ، وأن مقاما آخر يلائمه وقت آخر مثل بزوغ النهار أو فى التاسعة من الصباح ، أو الثالثة عصرا ، أو عند صلاة الفجر ، أو عند صلاة المغرب ، وفى يوم بذاته من أيام الأسبوع •• الخ ، وأخيرا أن كلا من هذين المقـامين ينبغى له أن يحدث أثرا مشابها للوضـــع الذى يكون من المفيـد فيه أن يكون الانسان فى هذه أو تلك من الظروف •

وهكذا كانت ، كذلك ، الأســـباب الرئيسية التى نظمت اختيـــار النغمات ، وترتيب تتابعها فى كل آلة بذاتها ، من الآلات الموسيقية المختلفة عند الشرقيين •

الهـــوامش :

(١) انظر اللوحة AA الشكل رقم (٧) ٠

(٢) بامكاننا أن نكون فكرة عن هذا التفرع أعلى القصعة وعن الطريقة التى سويت بها العنق أو التحم هذا التفرع بها برجوعنا الى الشكل رقم ٩ الذى يتكون ٠ برغم انتسابه الى الآلة المرسومة فى الشكل رقم (٨) ، من أجزاء مشابهة التحمت بشكل مماثل ، وان تكن بأطوال أقل ٠

(٣) يدفعنا هذا على الظن بأن الثقب الصغير فى القصعة قد يكون فى واقع الأمر شمسة ٠

(٤) تعنى الكلمة نفسها فى الأثيوبية الشىء نفسه ، كما نتعرف كذلك على الكلمة ذاتها فى الكلمة اليـونانية كالاموس Kalamos ، تلك التى تعنى الأمر نفسه ٠ وكذلك تفعل الكلمة اللاتينية Calamus ، وان يكن من العسير أن نتعرف عليها فى الكلمة الفرنسية Chalumeau (شبابه) ، التى اشتقت مع ذلك من الكلمة اللاتينية السابقة Calamus ، ومع ذلك فان معنى هذه الكلمة ، فى الفرنسية ، يقتصر على المعنى المبدئى الذى كان لها فى اللغات الأولى ٠

(٥) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٠) ٠

الفصل الرابع

عن الطنبور البلغاري

ينبئنا اسم هذه الآلة الموسيقية أنها ، هى ، ماندولين البلغـار(١) ، وتكشف الزخارف التى تزدحم بها والتى حملت بها عن أصلها ، ونتعرف فيها ، كذلك ، على ميل الآسيويين الجانح نحـو الترف والزخرف حتى فى الأشياء التى لا تتطلب ذلك كثـيرا ، وسوف لا نلزم أنفسـنا بأن نشرح بالتفصيل كل الزخارف التى حملت هذه الآلة بها ، اذ يمكن التعرف عليها فى الرسم ، على أن نعرف مقدما أن كل ما هو أبيض فى الرسم مصنوع من صدف اللؤلؤ . وان كل الزخارف التى مثلت بالنقط قد أحـدثت بطرف قطعة مدببة من حديد ، محمية بالنار . وأن أسنان الذئب التى تبدو باللون الأسود ، حول المشدة . هى من خشب سانت لوسى ، كما لابد أن نعرف أن طرف البنجاك مأخوذ من العاج . وكذلك جاءت قمة رءوس العصافير .

والطنبور البلغارى هـو أصغر ما عرفنا من أصناف الطنابير طُرّا اذ لا يبلغ ارتفاعه أكثر من ٥٧٨ مم فى كل امتداده . أما الجزء المجوف من الصندوق فلا يتجاوز طوله ١٨٩ مم على ١١٥ مم فى أقصى اتسـاع له ، و ٣٤ مم فى أقل هذا الاتساع ، فى حين يبلغ عمقه نحو ٦٢ مم .

وتصنع قصعته ، فيما بدا لنا ، وكما هو الحال فى الطنبور الشرقى ، من قطعة وُحـدة من خشب الدردار وان تكن أكثر تعرقا ، ومـع ذلك فان بعض من ينبغى أن يكونوا أكثر منا معرفة به قد وجدوا أن هـذا الخشب شبيه بذلك الذى يطلق عليه اسم خشب الأزدرخت (وهو شجر زينة) ، وهو يميل قليلا نحو الاحمرار ، كما أنه خفيف الثقـل وبه دوائر مركزية تدور من حول المركز ، يشاهدها المرء بالغة الوضوح فى هذا الطنبور .

وتتكون المشدة كذلك من ثلاثة ألواح من خشب الصـنوبر ، يشغل

أحدها الجزء الأكبر من سطح هذه المشدة ويمتد حتى اندماج أسفل قصبة العنق I ، بالتفرع(٢) الذى يشكل أعلى الجزء الطولى من القصعة(٣) كما هو الحال فى الطنبور الشرقى ، الذى نحيل اليه فيما يختص بتفاصيل المقبض . أما اللوحان الأخيران من المشدة فيملآن بقية سطح هذه المشدة . مما يقلل من حجم الفراغ المشتمل بين وتر القوس ومحيط المنحنى الممتد بين منتصف ارتفاع هذه المشدة نفسها وأسفلها .

ولسنا بقادرين على أن نقدم فكرة أكثر دقة عن شكل جسم هذه الآلة الا بقولنا انها تشبه هرما ثلاثيا ممتدا لم يترك من أسطحه الثلاثة مستويا سوى سطح واحد ، فى حين دور السطحان الأخيران ، وبصفة خاصة سطح القاعدة ، وكذلك زاوية الضلع المقابل للوجه المسطح ، وهو سطح المشدة ، وان تكن ، حتى هذه ، قد حدبت بعض الشىء ، ويكون السطحان الأخيران وكذا الزاوية المدورة التى للقاعدة ، مع الضلع المقابل لسطح المشدة ، الجزء المحدب ، أو قصعة الطنبور البلغارى .

وقد صنعت عنق وبنجاك هذه الآلة من قطعة واحدة من خشب القيقب المطعم بصدف اللؤلؤ . أما الفرس فهى كذلك من الخشب نفسه ، وان تكن الأنف من خشب الأكاجة . وتتكون الفرس من سبع عقدات أو لفات من وتر من النحاس الأصفر ، مضغوطة بشدة حول البنجاك على مسافة ٧ ملليمترات فوق الأنف . والفرس هنا قريبة الشبه بمثيلتها فى الطنبور الشرقى مع مراعاة كافة النسب . أما الأوتاد (أو العصافير) فمن خشب الليمون ، وهى تشبه ، من ناحية الشكل ، أوتاد الآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع .

وليس للطنبور البلغارى سوى ثلاثة عشر ملمسا ، جاءت على شكل

أوتار من معى الحيوان ، وقد شدت الستة الاولى بأربع لفات . وشدت السبعة الأخرى بثلاث لفات حول العنق · ولا يزيد عدد هذه الأوتار عن اربعة ، أولها من النحاس الأصفر ، أما الثلاثة الباقية فمن الصلب · ولا تحدث هذه الأوتار سوى نغمتين متباينتين · وثلاثة من هذه الأوتار « متساويات » أى تدخل فى « المتساوى » · فى حين تصدر النغمة الرباعية عن وتر واحد · وتوقع هذه الأوتار بواسطة ريشة العزف(٤) ·

مثال على الائتلاف النغمى للطنبور البلغارى

Corde de laiton. Corde d'acier. Cordes d'acier.

وهكذا لا تستطيع أوتار هذه الآلة أن تعطينا سوى سلمين من النغمات المتباينة ، يتكون كل منهما من أربع عشرة نغمة ، بما فى ذلك نغمة البدء (على الخالى) ·

مساحة النغمات التى يمكن الحصول عليها
من كل وتر من أوتار الطنبور البلغارى

1.re corde double.
A vide.

2.e corde double.
A vide.

الهوامش :

(١) انظر اللوحة AA · الشكل رقم (٨) ·

(٢) انظر اللوحة AA . الشكل رقم (٩) ·

(٣) شرحه ·

(٤) انظر اللوحة نفسها ، الشكل رقم (١٠) ·

الفصل الخامس

عن الطنبور البزرك

المبحث الاول

عن الطنبور البزرك(١) ، عن شكله ، عن أجزائه ، وعن زخارفه

تعنى كلمة بزرك في اللغة الفارسية : الكبير . وهكذا فان كلمة طنبور بزرك تعنى ماندولين كبير ، وقد تعنى كلمة الطنبور الكبير التركى ، على غرار كلمة الماندولين الكبير الفارسي ، الماندولين الكبير التركى .

وتأخذ هذه الآلة الموسيقية ، على نحو ما ، موضعا وسطا بين الطنبور السابق ، فهو أقل بساطة من الطنبور الشرقى ، أو الماندولين الشرقى ، ولكنه ، كذلك ، أقل تعقيدا من الطنبور الكبير التركى . وأقل زخرفا من الطنبور البلغارى . وليس للأخير سوى أربعة أوتاد (عصافير) وثلاثة عشر ملمسا . وللطنبور الشرقى خمسة أوتاد وعدد مماثل من الأوتار ، وله كذلك عشرون ملمسا . أما الطنبور البزرك فله ستة أوتاد (عصافير) وعدد مماثل من الأوتار بالاضافة الى سبعة وثلاثين ملمسا . وشكل الطنبور البزرك أكثر انتظاما وأكثر استدارة من شكل الطنبور الشرقى ، لكنه لا يماثل نصف كرة كما هو حال الطنبور التركى ، وانما يشبه نصف ثمرة كمثرى .

وتتكون القصعة ، أو الجزء المحدب من الجسم الرنان ، من أضلاع متلاصقة تحت قاعدة العنق ، على غرار أضلاع الطنبور الكبير التركى ، لكن أضلاعه أكثر ضيقا عند أطرافها ، وأكثر اتساعا عند نحو الربع من ارتفاعها . وهى تختلف فى ذلك عن أضلع الطنبور الكبير التركى ، التى تبلغ أكبر اتساع لها عند مركز تقوسها(٢) ، وهى تختلف عنها كذلك من حيث العدد ، فبدلا من الأحد عشر ضلعا التى لهذا الأخير ، لا توجد سوى

عشرة أضلع فى البزرك ، وتتجمع بالمثل ثمانية من أطرافها الدنيا وتتلاقى أيضا أسفل القصعة ، فى النقطة التى يمر بها خط ينزل رأسيا ، باتجاه مسار قصبة العنق الممتدة من الخلف حتى أسفل ، وان يكن هـذا التلاقى لا يتخطى قط بذيل الفرس ، كما هو الحال فى أضلع الطنبور الكبير التركى التسعة ، أما الضلعان الآخران اللذان تحمل عليهما المشدة ، من الجهتين ، فيمضيان ، ناحية الأطراف بينما يزدادان اتساعا • وأما الضلعان السفليان فيلتقيان أحدهما بالآخر تحت مركز التحـام الأضلع الثمـانية الأول • ويكتسيان عند هذا الموضع بذيل الفرس ، وهو بالغ القصر •

ويتكون العنق من جزئين : القصبة M ، والقاعدة B • وتشـكل القصبة قطعة واحدة مع البنجاك ، صنعت من خشب الكستناء ، وتنتهى ، من أسفل ، بزاوية فى a حين تدخل فى المفرع الذى تصنعه القاعدة بدءا من c حيث توجد فتحتها ، وحتى B حيث تكون قمتها • وهكذا تمتـد القاعدة بدءا من a حتى C من الخارج ، على الأقل ، اذ يحتمل أنها تمتد لأكثر من ذلك فى داخل الجسم الرنان • وفوق هذا الامتداد ، الذى ينتهى فى شكل منحنى ، تتلاصق أطراف الأضلاع •

ويصنع كل من الجسم الرنان والفرس من خشب الصنوبر ، أما رافعة الأوتار فمن خشب السرو ، وكذلك جاءت قاعدة العنق • وتصنع أربع من العصافير من خشب الليمون ، أما العصـفورتان الأخريان وهمـا أكثرهن انخفاضا من ناحية الأمام ، فتصنعان من خشب سانت لوسى ، وينتهى طرف كل رأس من هذه العصافير بزر صغير من العاج • أما الأوتار فهى معدنية : ثلاثة منها ، وهى التى تقع الى اليمين ، من الصلب ، أما الثلاثة الأخرى ، الواقعة الى اليسار ، فقد جاءت من النحاس الأصفر •

وتتكون مشدة الطنبور البزرك ، كما هو الحـال فى مشدة الطنبور

الشرقى ، من ثلاثة ألواح صغيرة من خشب الصنوبر ، وأكبر هذه الألواح هو ، كذلك ، أوسطها ، وهو يشغل كل طول الوسط ، ويمتد الى ما وراء التفرع والتحام قصبة العنق بقاعدته ، وترى عند الخطوط الفاصلة بين هذا اللوح واللوحين الصغيرين ، اللذين يشكلان كل منهما ، نهاية لاتســـاع المشدة ، من الجانبين ، شبكة من الأبنوس ، توجد بالقرب منها ، الى اليمين والى الشمال ، نقاط سوداء أحدثت بواسطة طرف قطعة حـديد محماة فى النار ، وصنعت بشكل يكاد يكون سطحيا ، وتوجد نقاط مشـابهة حول المشدة ، قريبا من الحواف ، تبتعد كل واحدة منها عن الأخرى بنحو ٢٠ مم٠ وتوجد كذلك على المشدة زخارف ، تتكون بدورها من نقاط سوداء توجـد وسطها رصائع مستديرة من صدف اللؤلؤ ، وتوجد فوق هذه المشدة ، كما هو الحال فى مشدة الطنبور الشرقى ، قطع صغيرة تشـكل ما يشبه أقلاما ملصقة ، تشكل ملامس اضافية ، وينحصر الفرق فى هذا بين هاتين الآلتين الموسيقيتين فى أنه توجد فوق الأخيرة (البزرك) ستة ملامس ، فى الوقت الذى لا يوجد فيه فى الطنبور الشرقى سوى خمسة منها ٠

ولسنا نجـــد ضرورة تدفعنا لأن نسترعى الأنظـــار الى أن الزخارف الصدفية لا توجد هنا الا فوق المشـــدة ، كما هو الحـال فى الطنبور الكبير التركى ، فى حين أننا لا نراها فى الطنبور الشرقى الا فوق العنق ، ذلك أن الشرقيين ، برغم تشبثهم الشديد بعاداتهم ، لحد يبلغ مرتبة الوسوسة ، وحتى فى أدق التفاصيل ، فاننا على غير يقين من أنهم يولون أهمية كبيرة لمثل هذه الأنواع من الزخارف ، وعلى ذلك فلسوف تكون مضـيعة للوقت أن نتوقف كثيرا عند هذه الملاحظة ٠

وهناك نقطة اتفاق أخرى تربط بين الطنبور البزرك والطنبور الشرقى ، لا نظنها أكبر أهمية من سابقتها ، وهى أن خافضة الأوتار ، فى كلا الآلتين

الموسيقيتين ، تؤخذ من وتر من معى الحيوان ، مع فرق لا بد من الاشارة اليه ، وهو أنها لا تتكون فى الطنبور الشرقى الا من خمس لفات ، فى حين تبلغ سبع لفات فى الطنبور البزرك ٠

واذ تستطيع كل هذه المقابلات أن تقدم فكرة دقيقة ، بالقدر الكافى ، عن شكل هذه الآلة ، فليس علينا ، بعد ، الا أن نصف أبعاده ، والنسب القائمة بين أجزائه ٠

الهـــوامش :

(١) كتبناها بزرك ، وليس بوزورك ، حتى نتوافق مع الهجاء الفارسى (والترجمة بتصرف يقتضيه النقل الى العربية) ٠

(٢) انظر اللوحة ٠

المبحث الثانى
عن أطوال الطنبور البزرك
وعن النسب القائمة بين اجزائه

يبلغ الامتداد الكلى لطول هذه الآلة الموسيقية مترا و٤٩ مم ، ويشتمل العنق وحده على امتداد طوله ٧٢٤ مم ، أما الجسم الرنان فيشكل الجزء الباقى، ويبلغ طوله ٣٢٥ مم ٠
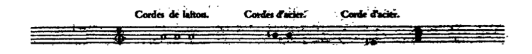
ويبلغ طول المشدة ، مقيسة ابتداء من رافعة الأوتار وحتى الموضع الذى تنتهى اليه الحلية المثلثة الشكل ، المصنوعة من صدف اللؤلؤ ، والتى توجد فوق العنق ، ٤٤٢ مم ، فى حين يبلغ أقصى اتساع لها ، وهو الذى يوجد أسـفل الفرس بقليـل ١٨٢ مم ، ويبلغ عمق الصـندوق نحو ١٠٨ من المليمترات ٠ أما أضلاع القصعة فيبلغ أقصى عرض لأى منها أربعة وثلاثين مليمترا ٠

وهنا نجد لزاما علينا أن نلزم الصمت ازاء بقية التفاصيل حتى نجنب القراء ملال قحولتها ، واذا كنا قد قمنا من قبل بسرد هذه التفاصيل بخصوص الآلات الموسيقية السابقة ، فقد كان القصد من وراء ذلك ألا نهمل شـيئا فيما يتصل بالفن والذوق والمهارة التى صنعت بها الآلات الشرقية ، ولكننا نعتقد ، حين لا يكون ثمة جديد تجدر الاشارة اليه ، فى اطار هذه الاعتبارات أن الواجب يقتضى منا أن نختصر من الأوصاف التى نسوقها أكثر فأكثر ٠

المبحث الثالث
عن الأئتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية
وعن مساحة نغماتها

يقوم الأئتلاف النغمى للطنبور البزرك على نفس المبدأ الذى يقوم عليه هذا الأئتلاف فى الطنبور الشرقى ، وبرغم أن هذه الآلة قد زودت بأوتار ستة فانها لا تصدر سوى ثلاث نغمات متباينة ، وان تكن قد جاءت على ترتيب مغاير لمثيلاتها فى الطنبور الشرقى ، فالنغمة الأشد خفوتا (غلظة) تقع الى اليمين ، أى فى الموضع الذى تحتله أدق الأوتار (أحدها) فى آلات الكمان عندنا ، وتصدر هذه النغمة عن وتر واحد مصنوع من الصلب . أما النغمة الثانية ، أو نغمة الوسط ، وهى الحماسية فوق الأولى . فتصدر عن طريق وترين من الصلب ، فى المتساوى ، ويقعان الى يسار الوتر السابق ، وأما النغمة الثالثة ، وهى رباعية النغمة الخفيضة أو الغليظة . أو فى طبقة تحت النغمة الثانية ، فتصدر عن طريق أوتار ثلاثة ، صنعت من النحاس الأصفر ، فى المتساوى ، وتقع هذه الى اليسار من الوترين السابقين ، على النحو الذى نستطيع أن نراه فى المثال الآتى :

مثـــال



وتصدر عن كل وتر ، عن طريق الملامس التى تقتسم العنق ، وتلك التى ألصقت بالشدة ، واحدة من نغمات هذا الائتلاف النغمى ، يمكنها مع التدرج ، أن تكون سلسلة من أنغام متصاعدة .

وحيث أن الملامس التى توجد فوق المشدة لا تمتد الى الأوتار الثلاثة الأولى التى من النحاس الأصفر والواقعة الى اليسار والداخلة فى المتساوى . وحيث لا تستطيع هذه الأوتار أن تحمل الا على التسعة عشر ملمسا المصنوعه من أوتار من معى الحيوان ، والتى تقتسم العنق ، فلا يمكن أن ينتج عن ذلك الا سلسلة من عشرين نغمة ، تدخل ضمنها نغمة الفراغ أو نغمة البدء .

أما الأوتار الثلاثة التى من الصلب ، والتى دوزن أحدها فى الخماسية تحت الآخرين ، وفى الرباعية تحت الثلاثة الأول ، فبخلاف أن هذه الأوتار تستطيع كالأوتار السابقة أن تحمل على ملامس العنق ، فانها تمتد أو تتسع كذلك الى ما فوق الملامس الستة المضافة الى المشدة ، وبالتالى فانها تنتج سلسلتين من الأنغام تزيد كل منهما بخمس نغمات عن المجموعة الأولى — أى أن نغمات كل سلسلة منها تبلغ خمسا وعشرين نغمة .

مساحة وتباين النغمات التى يصدرها الطنبور البزرك

1.re corde triple.
A vide.

2.e corde double.
A vide.

3.e corde simple.
A vide.

1.re corde triple.

2.e corde double. (1)

3.e corde simple.

الهـوامش :

(١) نحصل على هذه النغمات الخمس الأخيرة ، التى تصدر عن الوتر المزدوج الثانى ، وعن الوتر الأوحد ، عن طريق الملامس القلمية الشكل ، والتى أضيفت على مشدة هذه الآلة .

الفصل السادس

عن الطنبور البغلمة "١"

هذا الماندولين،فيما يبدو،صورة مصغرة للطنبور البزرك . ولهذا السبب ، على وجه الترجيح ، فقد أطلق عليه اسم الطنبور البغلمة . وهو ما يعنى الماندولين الطفـل أو الصغير ، فى مقابل الاسـم الذى يطلق على الماندولين السابق ، الذى يشار اليه باسم الطنبور البزرك أى الماندولين الكبير .

وفى واقع الأمر ، فان الطنبور البغلمة لا يبدو ، من النظرة الأولى ، مختلفا عن الطنبور البزرك الا فى صغر أطواله التى لا تبلغ قط نسبة الثلث من أطوال البزرك ، وعلى نحو قريب من ذلك فان أحدهما يشبه الآخر لدرجة كبيرة ، سواء فى شكله أو فى الزخارف التى يتحلى بها ، فالقصعة والمشدة والعنق والعصافير ورافعة الأوتار قد صنعت ، كل منها هنا وهناك ، على نحو متماثل تماما ، وبالتالى فاننا نحيل الى الوصف الذى قدمناه عن هذه الأجزاء ، عند حديثنا عن الطنبور البزرك ، وسنقصر حديثنا هنا عن الأمور التى تميز الآلة الموسيقية ، موضوع حديثنا .

تتكون قصعة الطنبور البغلمة(٢) من سبعة أضلاع ، تمضى خمسة منها نحو الأطراف ، وهى تأخذ تدريجيا فى الضيق ، وهذه الأضلاع مصنوعة من نوع من خشب الرند ، تنتشر عليه حبوب ناعمة وملساء بالقدر الكافى ، أما الضلعان الآخران فيمضيان ، وهمـا يزداذان عرضا ، عكس الأضـلاع الخمسة الأولى ، نحو الأطراف ويفضيان ، الواحد منهما الى الآخر ، من أسفل أما الضلع الأخير فى كل وجه ، أى تلك الأضلع التى تنهض فوقها المشدة فمصنوعة من خشب الزان ، فى حين تصنع قاعدة العنق من خشب الكستناء ، أما القصبة فمن خشب الصنوبر ، ويتقاسم امتداد هذين الجزئين أربعة عشر ملمسا ، هى عقدات من أوتار مأخوذة من معى الحيوان ، على غرار ملامس كل آلات الماندولين الشرقية . وأما العصافير فمن خشب القرانية ، وقد سويت

بنصـــل وليس عن طريق المخرطة . وان تكن الفرس ، والأنف ، وطرف البنجاك ، وقمة رءوس العصافير ، قد جاءت من العاج . وتتشكل خافضة الأوتار من حلقة تتكون من عشر لفات ، ضمت بشدة ، مصنوعة من وتر من نحاس أصفر رفيع للغاية . أما الالواح الخشبية الثلاثة التى تشكل المشدة ، فلا تملأ ، كما هو الحال فى الطنبور البزرك ، كل امتداد الآلة فى عرضها ، بشكل تام ، اذ ينتهى الجزء الباقى من المشدة ، من كل ناحية ، وهو يميل الى الهبوط ، بدءا من الموضع الذى يأخذ فيه المنحنى البيضاوى فى التراجع ، ليتخذ حثيثا شكلا مستديرا وهو يمضى الى أسفل ، ينتهى بقطعة صغيرة من نصل خشبى أملس . ومن جهة أخرى فان الفرس منخفضة للغاية . وهى مصنوعة من خشب الصنوبر . ويبلغ عدد الأوتار أربعه ، ويصنع الأول من الجانب الأيسر ، من النحاس الأصفر ، أما الأوتار الثلاثة الأخرى فقد صنعت من الصلب(٣) .

ويعد الائتلاف النغمى لهذه الآلة مقلوب نظـيره فى الطنبور البزرك ، اذ نجد النغمات فى الآلة الأخيرة ــ اذا ما نظرنا اليها باعتبارها النغمات الرئيسية لمقام ما ــ على نحو تكون فيه نغمة القرار فى الخفيض ، وتكون النغمة المسيطرة والنغمة التى تحتها فى الجهير أو الحـاد ، أما الائتلاف النغمى فى آلتنا هذه فيأخذ وضعا عكسيا ، اذ تكون نغمـة القرار فى الجهير ، فى حين تأتى النغمة المسيطرة ، وتلك التى تحتها ، فى الخفيض أو الغليظ .

مثـــال

على الائتلاف النغمى فى آلة الطنبور البغلمة

Corde de laiton. Corde d'acier. Corde d'acier. Corde d'acier.

واذ ينقسم كل وتر بفعل الأربعة عشر ملمسا التى فى العنق ، فان بمقدوره أن يعطى خمس عشرة نغمة متباينة ، بما فى ذلك نغمة البدء ، الأمر الذى يعطينا السلاسل أو المجموعات النغمية الآتية :

مساحة وتباين النغمات
التى يمكن ان يحدثها الطنبور البغلمة

A vide.

A vide.

A vide.

الهـــوامش :

(١) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٢) ٠

(٢) انظر اللوحة AA ، الشكل رقم (١٣) ٠

(٣) يقارن لابورد Laborde هذه الآلة بآلة السيورى sewuri ، وان كنا لم نسمع قط فى مصر أحدا يشير الى آلة بهذا الاسم ، ومع ذلك فمن المرجح ، طبقا لما يقوله هذا المؤلف فى دراسـته عن الموسـيقى أن تكون السيورى هذه هى نفسها الآلة الموسيقية التى وصفناها تحت اسم الطنبور البزرك ، فيما عدا أن البزرك تتزود بخمسة أوتار من الصلب ، ووتر سادس من النحاس الأصفر ٠ وفى الوقت ذاته فان الآلة التى يسميها لابورد البغلمة أو الطنبور قليلة الشبه بالآلة التى نحن بصدد الحديث عنها ، كما يبين من الرسم الذى قدمه عنها فى دراسته عن الموسيقى ، ويختلف الوصف الذى يقدمه عنها ، كثيرا ، عن الوصف الذى نورده لها هنا ، اذ يقول :

« ان للبغلمة أو الطنبور ، على وجه التقريب ، الشكل نفســه الذى للســيورى ، وان تكن أصغر منها حجما ، ولا تحمل سوى أوتار ثلاثة : اثنان منها من الصلب ، والثالث وحده من النحاس الأصفر ، وقد ربطت حول العنق أوتار من معى الحيوان ، وحتى تكون النغمات الصادرة عنها أكثر جهارة أو حدة فانها توقع بالريشة ، وعادة ما يغنى العازف عليها أثناء عزفه ، وقد صنع جسمها من خشب رقيق ، أما المشدة فلا يكاد يكون بها انحناء على الاطلاق ، وأما العصافير فلا توجد ، جميعها ، على جانب العنق ، اذ يوجد بعض منها فوق هذا العنق » ٠

الفصل السابع

عن الكمنجة الرومي "١"

أو الكمان اليونانى

المبحث الأول
حول اسم هذه الآلة

أخذ العرب عن الفرس اسم كمانجة (كمنجة) . ويتركب هذا الاسم في الفارسية من **كمان** بمعنى قوس و **كاه** ، التي ينبغي لنا أن نلفظها **جياه** . وتعني الموضع أو المكان ، وهي كلمة أو اسم تعني عندهم ما تعنيه عبارة الآلة الموسيقية ذات القوس ، أي ذات **الكمان** . ذلك أن الفرس يحددون شيئا ما بالاشارة فقط الى وظيفته أو الى طريقة استعمالهم اياه . وهكذا نراهم يقولون على سبيل المثال موضع الشمعة بدلا من أن يقولوا الشمعدان، أو يقولون موضع النوم بدلا من أن يذكروا السرير ... الخ . وكلمة كمانجة ملحقة بالصفة رومي ، التي تعني يوناني . لها في العربية المعنى نفسه لكلمة الكمان اليوناني ، أو كما نقول بالفرنسية Viole grecque

ولعل العرب قد أساءوا نطق كلمة **كمان كاه** (أو : **كمان جياه**) ، اذا كانوا قد شاءوا أن يحتفظوا لها بهجائها الأصلي(٢) . اذ أن حرف الكاف الذي يعطي ، في الفارسية ، نفس الرنة التي تأخذها الجيم غير المعطشة g ، تقريبا ، يلفظ في العربية كافا ، ولكنهم ، كي يحتفظوا للكلمة بلفظها الفارسي ، قد أحلوا الجيم في موضع الكاف(٣) . وهو حرف يقابل في بعض البلدان (العربية) حرف g عند الايطاليين (الجيم المعطشة) وفي بلدان أخرى ينطق هذا الحرف نفسه جافا (أي غير معطش كما نلفظه نحن) مما جعلهم يكتبونها **كمانجة** (بالجيم المعطشة أو غير المعطشة حسب المنطقة) وليس **كمان كاه** أو **كمانكة** ..

الهــــوامش :

(١) كلمة الـكمانجة الرومى تعنى الـكمان اليونانى · أنظر اللوحة AA ، الشكل رقم ١٤ ·

(٢) ومع ذلك فهناك فرق طفيف ، اذ تلفظ الكاف الفارسية مثل حرف الـ g الجافة عندنا مع شيء من الليونة ، على نحو لفظنا نحن للمقطعين gnia ، و guia ·

(٣) تلفظ الجيم العربية في سوريا واليمن djé (أى جيما معطشة)، ولكنها تلفظ فى القاهرة ، ويكاد يتم ذلك فى كل أرجاء مصر ، جيما غير معطشة على غرار gué أو guié (عندنا) ·

المبحث الثانى
حول شكل الكمانجة الرومى أو الكمان اليونانى

تشبه آله الكمان الاوسط هذه ، كثيرا ، تلك الآله الموسيقية التى عرفناها منذ زمن ليس بالبعيد ، فى فرنسا وايطاليا ، باسم كمان العشاق viole d'amour . ولعل هذه الآلة الموسيقية قد جاءتنا عن طريق هؤلاء اليونانيين .

ولقد شاهدنا « كمنجات رومية » من أحجام مختلفة ، بعضها كبير لحجم بالغ الضخامة ، وبعضها الآخر من أحجام أقل ، وينتمى بعض هذه الآلات لنوع بدا لنا بالغ القدم ، فى حين بدا لنا أن البعض الآخر ينتمى الى أشكال أكثر حداثة ، وان كنا لم نلاحظ أن القوم يفرقون بعض هذه الأشكال عن بعضها الآخر ، بأن يمنحوا كلا منها اسما خاصا ، أو أنهم دوزنوها بشكل مخالف حينما تتباين أحجامها ، لكننا على يقين من أننا قد تعرفنا على أن المعيار النغمى يختلف فيما بينها ، وهو الشىء نفسه على وجه التقريب فى النظام الموسيقى عند العرب حيث أن مقاما ، لا يفترض أن تتغير طبيعته ، طالما قد ظل ترتيب نغماته على حاله .

وتقع الكمنجة الرومى ، المرسومة فى اللوحة AA (١) موقعا وسطا بين آلة الكمان violon ، وبين الخماسية أو آلة الألتو Alto ، اذ لا تختلف عن الآلة الأخيرة ، بصفة أساسية ، الا فى الطريقة التى دوزنت بها .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة ، الشكل رقم (١٤) .
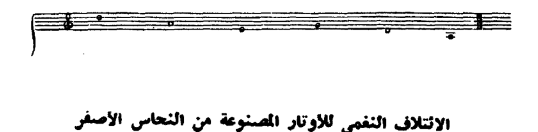
المبحث الثالث
عن الائتلاف النغمى فى الكمانجة الرومى

زودت هذه الآلة باثنى عشر وترا ، ستة منها متحركة وستة أخرى ثوابت ، وقد صنعت الأوتار المتحركة من معى الحيوان ، وهى مشدودة الى الخارج فوق العنق ، مارة فوق الفرس ثم تمضى لتربط الى رافعة الأوتار ، على غرار أوتار آلات الكمان لدينا ، أما الأوتار الثوابت فتصنع من النحاس الأصفر ، ولكنها ، بدلا من أن تشد على الأنف وعلى ملمس العنق مثل الأوتار الأخرى ، تمر من أسفل ، من خلال الفراغ الذى يظل قائما بين هذه الأجزاء وقصبة العنق ، حتى يكون بمقدور هذه الأوتار أن تنفذ منه ، وأن تتردد فيه بحرية ، ودون أن تصطدم بالخشب من أية جهة ، ثم تعبر بعد ذلك الفرس عن طريق ثقوب صغيرة أحدثت فى سمك هذه الفرس عند نحو منتصف ارتفاعها ، ثم تمضى لتربط فيما تحت رافعة الأوتار ، فى الطرف المقابل للطرف الذى ربطت اليه الأوتار المتحركة ، المصنوعة من معى الحيوان ٠

ولا يتم العزف الا على الأوتار المصنوعة من معى الحيوان ، ولا يتم مطلقا على تلك المصنوعة من النحاس الأصفر ، فحتى لو شئنا ذلك لما استطعنا ، فوجود هذه أسفل العنق ، أو تحت الأوتار الأخرى ، قد جعل مثل هذا الأمر شيئا مستحيل الحدوث ٠ وتنحصر فائدة هذه الأوتار المصنوعة من النحاس ، فيما يبدو ، أنها تكرر ترددات ونغمات الأوتار الأخرى ٠ عند العزف على الأوتار الأول ٠

واليكم الائتلاف النغمى لهذه وتلك من الأوتار ٠

الائتلاف النغمي للأوتار المصنوعة من معى الحيوان[١]



الائتلاف النغمي للأوتار المصنوعة من النحاس الأصفر



وحيث لا توجد قط ملامس ثابتة للكمانجة الرومى ، فليس لها ، بالتالى ، سلم نغمى خاص بها ، ويستطيع العازف أن يحصل على حريته ، نتيجة لذلك ، وبدون أى عائق ، وعن طريق كل واحد من أوتارها ، مع كافة الأنغام التى تستطيع هذه الأوتار أن تصدرها ، على طول امتدادها ، على النحو الذى يستطيعه ذلك العازف على أوتار آلات الكمان لدينا .

الهـــوامش :

(١) عرف هذا الائتلاف النغمي في أوروبا في القرن السادس عشر ، ويكاد يكون هو نفسه الائتلاف النغمي للباص أو الفيولونسيل من وضع جاســبار دويفو بروجــكار gaspar Duiffoprugcar عازف العــود التيرولي ، والمولود في التيرول بايطاليا فـــي نـــهاية القرن الخامس عشر . ولعل الفرق الوحيد الذى قد يوجد بين الائتلاف النغمي لباص أو فيولونسيل هذا العازف ، وبين نظيره في الكمانجة الرومي ، هو أن الآلة الأولى تشتمل على نغمة أزيد ، وأن نغمات الآلة الثانية تجيء مرتبة على طريقة جاسبار دويفو بروجكار ، من اليمين الى اليسار .

واليكم الائتلاف النغمي للباص



وعندما نقرؤه من اليمين الى الشمال ، يصبح ، على وجه التقريب ، الشيء نفسه الخاص بالائتلاف النغمي للكمنجة الرومي .

حول دويفو بروجكار ، أنظر : القاموس التاريخي للموسيقين من وضع ال . شورون ، و ، ف . فايول .

Dictionnaire historique des musiciens, par M.M.Al-Choron et F. Fayole

الفصل الثامن

عن آلة القانون (١)

هامش :

(١) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (١) .

المبحث الأول

حول المعنى الحقيقى لاسم القانون عند اطلاقه على آلة موسيقية . الغرض المبدئى للآلات التى يشار اليها بهذا الاسم . كيفية استخدام بطليموس لهذا النوع من الآلات حين وضع مؤلفه عن الهارمونيات

من غير المرجح أن يكون لكلمة **قانون** فى العربية ، أصل مغاير لكلمة kanôn اليونانية ، فلهذه الكلمة وتلك ، فى اللغتين ، نفس المعنى أو المدلول ، فهما تعنيان ، هنا وهناك ، **النمط** ، **الأنموذج** ، **القاعدة** ، **الوزن** ، وفى بعض الأحيان تؤخذ هذه الكلمة بمعنى **القانون** ، **التعريفة** ، **الثمن الثابت أو المحدد** ، **معدل الثمن** للسلع المختلفة التى تباع فى السوق ، ومع ذلك فلا يمكن الافتراض بأن من الممكن أن تستخدم فى هذه المعانى الأخيرة للاشارة الى آلة موسيقية .

ومن جهة أخرى فان شكل شبه المنحرف الذى يتخذه القانون المصرى ، وهذا العدد الذى لا نهاية له من الخطوط النسبية التى يتكون منها سطحه الواقع بين الضلعين المتوازيين ، والذى شدت الأوتار عليه ، يدل ، فيما يبدو ، وعلى العكس ، على أن هذه الآلة كان من شأنها ، فى الأصل ، أن تستخدم **قاعدة** ، أو بالأحرى **سلمة** نسبية أو قياسية ، لكى نقارن على أساسها الأطوال المختلفة للأوتار ، حتى نقيم – على هذا الأساس – ونحدد العلاقات المتباينة للنغمات ، ولكى تستخدم (هذه الآلة) فى نهاية المطاف **نمطا** أو **انموذجا** لكل الآلات الوترية . وفى واقع الأمر ، فقد كانت هذه الآلة تستخدم فيما مضى ، فى مصر ، لهذا الغرض بالذات ، على يد المصريين .

وقد استخدم بطليموس ، الموسيقى والعالم الرياضى ، والذى ولد فى نقراطيس فى الدلتا ، وترعرع فى بيلوز (تل الفرما أو بالوطة) ، فى القرن الثانى من العصر المسيحى ، آلة من هذا النوع ، لتكون برهانا أو قياسا لصحة العلاقات الهارمونية للنغمات ، عن طريق (ضبط) طول الأوتار ٠ وفى الواقع فاننا نجد لبطليموس هذا رسما للقانون فى دراسته عن الهارمونيات Traité des Harmoniques ، ص ٥٢٣ ، من المخطوطة اليونانية المحفوظة فى المكتبة Bibliothèque Impériale تحت رقم ٢٤٥٧ ، وفوق الجانب من الرسم ، الذى يفترض أن الأوتار قد ربطت فيه نقرأ هذه الكلمات basis canon أى قاعدة القانون ، مما يدل بوضوح على أن اسم قانون ، فى اللغة العربية ، وكذلك اسم kanôn ، فى اليونانية ، ومدلولهما واحد ، لم يطلقا فى الأصل على الآلة التى نحن بصدد الحديث عنها الا بمعنى **قاعدة** ، **وزن** ، **نمط** ، **أنموذج** ، وأن الاستخدام المبدئى لهذه الآلة كان للمقارنة بين أطوال ونسب الأوتار الى بعضها البعض (فى آلة وترية ما) وكذلك لتحديد العلاقات المختلفة بين النغمات ، وهو الأمر الذى ينظر اليه العرب ، حتى اليوم ، باعتباره لب النظام الموسيقى وجوهره ، وعلينا أن نستعيد الى الأذهان ، أن نظامهم الموسيقى ، طبقا لاعتراف مؤلفيهم ، وهو ما سبق أن أشرنا اليه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر* قد جاء محاكاة للنظام الموسيقى لدى الاغريق ٠

---

* المجلد الثامن من الترجمة العربية ٠

المبحث الثانى

عن هوية او اصل القانون الأصل ، أو القانون الانموذج الذى صنعت على غراره آلات القانون الأخرى ـ حول التشابه القائم بين رسم لآلة قانون محفورة فوق الآثار المصرية القديمة والقانون وحيد الوتر الذى ابتكره بطليموس ـ رأى جديد حول اصل الآلة الموسيقية وحيدة الوتر

لا بد أنه قد كانت هناك بالضرورة ، بخلاف القانون الذى نحن بصدده « آلة قياسية » أخرى تعد معيارا موسيقيا على نحو ما ، أو كانت ـ حتى يكون حديثنا موسيقيا صرفا ـ تستخدم **قانونا** مبدئيا ، وفى واقع الأمر فقد كانت هناك القيثارة وحيدة الوتر ، وهى بدورها آلة قانون ، كانت وظيفتها تقتصر على تقسيم وقياس الوتر ، الى كل من أجزائه الرنانة ، على قدر ما تستطيع نغمة هذا الجزء من الأجزاء الرنانة للوتر أن تكون نغمة رئيسية ، مقدرة ومميزة عن نغمات الأجزاء الرنانة الأخرى . وحتى يتم التعبير ـ بواسطة طول الجزء الرنان ـ عن العلاقة بين النغمة التى يحدثها أى من هذه الأجزاء .والنغمة التى تصدر عن الوتر ككل .

كذلك كانت القيثارة وحيدة الوتر ، التى عرفت منذ أقدم العصور باعتبارها الأنموذج الأول للنظام الموسيقى ، تستخدم دوما لتبيان التقسيم الهارمونى للوتر ، ولهذا كان بطليموس يطلق عليها اسم مونوكوردوس قانون (أى القانون وحيد الوتر) . ونجد رسما لهذه الآلة ، قريب الشبه برسم قانون بطليموس الذى سبق أن تحدثنا عنه ، والذى يتخذ شكل شبه المنحرف ، وذلك فى المخطوطة اليونانية نفسها : دراسة فى الهارمونيات ،

التى ذكرناها فى المبحث الأول ٠

وثمة ملاحظة مثيرة للفضول ، ومن الطريف والمهم أن نقدمها هنا ، وهى ان القانون المونوكورد لبطليموس ، يشبه تمام الشبه شكلا يراه المرء محفورا بين النقوش والرسوم الرمزية التى تزين المبانى الأثرية القديمة فى مصر ، وهو الشكل الذى يبدو فى بعض الأحيان مزودا بوتد (عصفورة) واحد ، ويبدو فى أحيان أخرى مزودا بوتدين ، ويتحدث لابورد فى مقالته عن الموسيقى ، المجلد الأول ص ٢٩١ ــ ٢٩٢ ، عن آلة موسيقية شبيهة بتلك التى نقلت من هليوبوليس فى مصر الى روما ، فى عهد أغسطس ، والتى يعتقد أنها أقيمت فى عهد سيزوستريس ، قبل حرب طروادة بنحو أربعة قرون ٠ ولهذه الآلة ، على النحو الذى رسمت عليه ، فى دراسة لابورد عن الموسيقى التى سبقت الاشارة اليها ، وتران ، لكننا لم نجد بين الآلات الموسيقية التى تفحصناها باهتمام ، سواء بين نقوش المسلات فى الأقصر والكرنك وهليوبوليس ، أو فى نقوش مبان أثرية أخرى مثل المقابر والمعابد والتوابيت ٠٠٠ الخ ، لم نجد آلة واحدة يشتم منها أثر محسوس للأوتار التى لا بد أنها كانت مزودة بها ، وتدفعنا الأمانة والاخلاص اللذان التزمنا بهما كواجب نحرص عليه عند ملاحظة كل ما نورده هنا ، لأن نبوح بمثل هذا الاعتراف ٠

ومع ذلك ، فاذا كان هذا الشكل ، وهذا أمر مرجح للغاية ، هو صورة لآلة موسيقية كانت تستخدم فى مصر القديمة ، واذا ما كان ما ظنناه أوتادا هى أوتاد بالفعل ، واذا كانت توجد بالتالى من بين هذه الأشياء آلات وحيدة الوتر ، أى ذات وتر أوحد ، وآلات أخرى مزدوجة الوتر ، اى ذات وترين فسيكون من الطبيعى للغاية أن نظن أنه ، فى بلد لا تحيد العادات والتقاليد فيها أو تميل ، أقل ميل ، الا فيما ندر ، وبمشقة بالغة ، قد أمكن الاحتفاظ

بالالات وحيدة الوتر ، حتى عصر بطليموس . بالشكل الذى كان لها فى العصور بالغة القدم . وبصفة خاصة اذا ما كانت آلات القانون قد حظيت باهتمام المصريين لها بشكل ديني ، وتبدو الأمور كلها تعلن عن ذلك فوضعت فى عداد الرموز والشعارات المقدسة التى تشمل الجزء الاكبر من نقوشهم الهيروغليفية ، وبمعنى آخر فان من العسير علينا ألا نصدق كل ذلك اذا ما تأملنا هذه الأنواع من الآلات الموسيقية المنقوشة ، كما تبدو فوق المعابد وفوق كل المنشئات الدينية للمصريين القدماء ، حيث نجدها فى غالبية الاحيان ، فى مشاهد تمثل الطقوس الدينية لهذا الشعب ، وفضلا عن ذلك ، فطبقا لرواية الكاهن المصرى الذى نقل الينا أفلاطون ، فى حواريته تيماوس ، لقاءه مع سولون ، وطبقا لما لاحظناه نحن أنفسنا ، فان القوم فى مصر لم يكونوا ليهملوا قط ، نقش أى شىء قد تكون له فائدة ما ، ويستحق بالتالى أن تخلد ذكراه فوق المبانى ، وقد شاهدنا هذه الآثار وهى تزخر برسوم تمثل حفلات العبادة الدينية ، وبالرموز والاستعارات المقدسة ، وأعمال الزراعة ، وتمارين الرياضة ، وممارسات الفن ، ومعالم التاريخ ، والمعارك ، والألعاب ... الخ .

المبحث الثالث

المعنى المجازى والرمزى الذى يلحقه المصريون القدماء برسمهم الاشكال المختلفة للقانون ـ التطبيقات العملية التى قامت بها هذه الشعوب ، وشعوب كثيرة أخرى قديمة ، وقام بها فلاسفة كثيرون من الاغريق القدماء من بعدهم ، بهذه الأنواع من الآلات الموسيقية للتدليل على الهارمونية الكونية والالهية ـ دوافع المعنى الرمزى الذى يلحق برسم أو تمثيل القانون

على نحو ما حظى القانون ثلاثى الأوتار ، أو قيثارة عطارد القديمة ذات الأوتار الثلاثة ، بالتبجيل والتقديس باعتبارها رمزا للفصول الثلاثة(١) التى تقتسم السنة فى مصر ، فقد أمكن القانون ذو الوترين أن يكون كذلك رمزا للنهار والليل ، أو لنصفى السنة ، اللذين تنتقل الشمس خلال كل منهما من مدار لآخر . وهو ما كان الأقدمون يعبرون عنه كذلك بالحكاية الرمزية لبروزربين ، الذى كان يقضى ستة أشهر (فى العام) فى جحيم بلوتون (وهو الوقت الذى تأخذ الشمس فيه ، أو بالأحرى الأرض ، فى الانتقال من خط الاستواء الى مدار الجدى ثم فى العودة من هذا المدار الى خط الاستواء) ، وستة أشهر أخرى على الأرض مع أمه خيريس (وهو الوقت الذى تستغرقه الشمس فى الانتقال من خط الاستواء الى مدار السرطان والعودة من هذا المدار الى خط الاستواء) . وبمعنى آخر ، فحين يفكر المرء أن المصريين القدماء (فى رواية إفلاطون وبلوتارخى) سعيا منهم الى توحيد كل المعارف الانسانية ، فى رابطة عامة ، والى أن يكونوا منها جميعا نظاما

واحدا ، تستطيع فيه كل معرفة من هذه المعارف أن تكتسب وضوحا أكبر مدى وأكثر اتساعا ، ما ان يشملها نور تألق الأخريات ، وحين يستدعي الى ذاكرته العناية الدءوب والموسوسة التى كانوا يتخذونها فى أن يربطوا كل شيء ، الى مبدأ واحد ووحيد ، وفى ألا يدعوا - لتفلت - أيا من الروابط المشتركة للعلوم والفنون ، أو تلك التى يمكن أن تكون لهـا فيما بينهـا ، سواء أكانوا ينظرون الى هذه العلاقات باعتبارها علاقات طبيعية أو مباشرة . أو كانوا ينظرون اليها كوحى يستوحونه من العبقرية المجازية لهذه العصور المتأخرة ، فان عليه أن يستنتج أن الآلة الموسيقية وحيدة الوتر ، باعتبارها النمط المبدئى لنظـام الهارمونية الموسـيقية كله ، قد أمكنها أن تصـبح ، عن طريق التماثل ، رمزا لنظام الهارمونية الكونية والفلكية على اطلاقه ، بل كاد الأمر يصبح شيئا راسخا ، حتى أن أفلاطون وفيثاغورث ، اللذين نهلا فلسفتيهما من مدرسة الكهان فى مصر القديمة ، واللذين وسـعا هنا وطوزا معارفهما ، كانا على يقين كذلك بأن المبادىء الأساسية للموسيقى ، ذات صلة قربى ومصاهرة بمبادىء الفلك ، حتى بلغ بهما الأمر أن ظنا أن المرء يصبح أكثر مقدرة على أن يفهمك بنجاح عند دراسته لهذا العام الأخير اذا ما كان قد استحوذ جيدا على العلم الأول . ومع ذلك ، فحتى لا تنسب الينا فكرة مماثلة ، تبدو بلا ريب مجافية للعقل ، وخرافية ، لكثير من الناس، وبصفة خاصة لأولئك الذين يستبقون علم الموسيقى داخل الحدود الضيقة ، التى سجنته الجهالة والممارسة النمطية بين جدرانهمـا حتى اليوم ، فسوف ننقل حرفيا نصا مثيرا للانتباه من الـكتاب السابع من **جمهورية افلاطون** ، حيث يدور الحديث حول الروابط التى كانت تقوم بين الموسيقى والفلك ، وحول المعونة التى يستطيع أى امرىء أن يحصل عليها من مبادىء أول هذين العلمين كى يستدل أو يستوثق من الثانى .

يدور الحوار بين سقراط وجلاوكوس حول العلوم التى يرى من الأوفق أن يتقبلها فى الجمهورية ، فيضع سقراط الموسيقى فى عداد هذه العلوم • ويجعلنا القليل الذى نقتبسه من هذه الحوارية أن نحكم بسهولة على الباقى :

« سقراط : ولكن ، أى نوع من هذه العلوم التى تناسبنا بالضرورة ، تستطيع أن تذكره ؟

جلاوكوس : لا تسعفنى الذاكرة قط الآن •

سقراط : ومع ذلك فان الآلهة تقدم لنا أنواعا كثيرة من هذه العلوم وليس نوعا واحدا •

جلاوكوس : وما هى هذه الأنواع ؟

سقراط : أولا هناك من هذه الأنواع ذلك الفن الذى يحاكى الفلك ويماثله فى الأهمية ؟

جلاوكوس : فما هو اذن ؟

سقراط : فكما أن العيون قد خلقت كى تراقب النجوم (الفلك) . فيبدو أن الأذن قد جاءت على نحو تستطيع معه أن تلتقط الحركات الهارمونية ! ولهذا يظن الفيثاغورثيون أن هذين العلمين (الفلك والموسيقى) توأمان • وهو أمر نقر به ، نحن كذلك » •

وانا على يقين من أن النـــاس كانوا يقارنون ، منذ زمان لا تعيه الذاكرة ، بين الهارمونية الكونية (الالهية) والهارمونية الموسيقية ، وأنهم كانوا يقيمـــون مقـــابلات بـين الـكواكب السـبعة والأنغـــام السـبعة للموسيقى(١) ، وأنهم قد مثلوا الفصول بأوتار القيثارة ، بالاضـــافة الى ما يخبرنا به افلاطون هنا ، وهـــو الذى كان يستمد آراءه الفلسفية من

المصريين . وكل ذلك يخول لنا أن نعتقد أن الآلة الموسيقية ، وحيدة الوتر ، التى شاهدناها بين الرموز المقدسة المرسومة فوق المعابد القديمة فى مصر العليا ، كانت تستخدم هناك ، ليس كآلة موسيقية وحسب ، وانما كذلك كرمز لهارمونية حركة الكون ولتقلبات الفصول الدورية ، والمسافات الخاصة بالكواكب والنجوم فيما بينها ، اذ أن لكل الألغاز والرموز غرضا واحدا . هو أن تبسط وأن تخلد المعرفة بقوانين الطبيعة ، عن طريق دراسة دائمة ومتعمقة ، وبفعل ملاحظات مستمرة . وفي اطار هذه العلاقة المزدوجة ، ولا يحق لأحد أن يشك فى ذلك ، كان فيثاغورث يطلب قصدا الى تلاميذه أن يعودوا دون انقطاع الى القيثارة وحيدة الوتر ، ذلك أن الحركة الكونية، طبقا لرأى هذا التلميذ، لكهان مصر (فيثاغورث) تشكل تناغما هارمونيا محسوسا هو من شأن الموسيقى ، كذلك فعلى أساس هذا المبدأ نفسه قال باناكماس Panacmus ، الفيلسوف الفيثاغورثى ، منذ ذلك الحين(٢) ، أن واجب الموسيقى ، ليس فقط أن تنظم النغمات فيما بينها ، وانما كذلك أن تدرس وأن تتابع قوانين الهارمونية فى كل ما تضمه الطبيعة .

الهـــوامش :

(١) استمرت عادة المقـــابلة أو الربط بين النغمـــات الموسـيقية والهارمونية الكونية والكواكب بين الموسيقيين الاغريق واللاتين . ونجـد لها كذلك بعض أثر عند بداية القرن الثامن من العصر المسيحى (التاريخ الميلادى) .

(٢) واليكم ما يورده لنا في هذا الصدد أريستيد كانتليان فى دراسته عن الموسيقى : édit et Meibomius in 4e, Amestelodami, 1652 ، الكتاب الأول ، ص ٢ ، ٣ ، حيث نقرأ هذا النص الذى يسترعى الانتباه : « غير أنها (أى الموسيقى) الفن الوحيد الذى يتفق ، كما نقول باختصار - مع كل أمر فيه امتداد ، وكذلك تلون مع كل وقت : تارة باضفائها على الروح زينة التناسق (الهارمونية) ، وتارة بتشكيلها الجسم وفقا للنغمات الرقيقة ، حيث أنها ملائمة كذلك للصبية . ومن أجل ذلك فانهـــا تعتبر صالحة من واقع منحها . ومع مرور العمر فانهـــا تمنح طلاوة تارة لنغمة الكلام ، وتارة للحديث بأسره فى اختصار .

وعلى ذلك فانها تفسر للمتقدمين فى العمر طبيعـة وحـدات النغم واختلافات (النغمات) المتوافقة ، حقـــا انهـــا لتوضح تمـاما الهارمونية (التناسق) التى توجد بذاتها فى جميع الأجسام ، وكذلك - وهو أمر فائق العظمة فائق الكمال - الهـارمونية التى تتعلق بالروح ، والتى من العسير أن يدرك كنهها أحد من البشر : انها تملك أن تمد الأفراد والجماعات بالقدرة على التفكر . من أجـــل ذلك السبب فان مقولة الرجـل الحـكيم باناكماس الفيثاغورى ، بالنسبة لى ، شـاهد مقدس ، فهـو الذى قال ان الغرض من الموسيقى ليس فقط تأليف فنون الصوت ، ولكن كل ماتحتويه الطبيعة فى مجالها : ما تجمعه وتؤلف بينه وتنظمه .

حقا ان هذا سوف يوضح فيما هـــو آت عند حديثنا هنـالك عن الخطبة » . (عن اللاتينية)

المبحث الرابع
حول الأنواع المختلفة من الآلات الموسيقية
التى ابتكرت محاكاة للآلات المبدئية

يولد فينا التماثل الباعث على الدهشة ، والذى يقدمه الشكل ، سواء شكل القانون وحيد الوتر لبطليموس ، أو شكل القانون الذى وجدناه منقوشا على المبانى القديمة فى مصر ، وكذلك شكل الآلات الموسيقية الشرقية ، التى تعرف اليوم باسم كمنجة أو قيثارة - يولد لدينا أفكارا أخرى تكشف لنا - ان كانت هذه الأفكار صحيحة ، مسيرة تقدم أوتطور الابتكارات التى أدت الى ظهور غالبية الآلات الوترية ·

واذا نظرنا الى هذا التماثل باعتباره دليلا لا يرقى اليه الشك على الأصل المشترك لهذه الأنواع المختلفة من الآلات ، فان كل شىء يجعلنا أكثر فأكثر ، على يقين بأن الآلات الاخيرة قد ابتكرت محاكاة للآلة وحيدة الوتر ، ثم اكتسبت هذه الآلات الأخيرة ، بفعل التوسع والتجاوز فى استخدام هذه الآلة ، اكتمالا ، أصبح - حين أدى الى اهمال الآلة المبدئية والمجادلات الفلسفية التى كرستها - منبعا لذلك الفن الباطل ، والتافه والشاذ ، والذى أطلق عليه ، عن غير جدارة ، اسم موسيقى ، مهما تكن علاقته بهذا العلم واهية ؛ فبمجرد أن بدأ الموسيقيون يضيفون الى آلة القانون أوتارا جديدة ، وعديدة ، أخذت هذه الآلة - بدلا من أن يقتصر استعمالها على قياس أطوال الأوتار وتحديد العلاقات الهارمونية بين النغمات ولحسم اختيار أى منها - تستخدم فى الميلودى ، والتطريب الذى كان حتى ذلك الوقت - فيما بدا - لا ينتسب ، ولا ينبغى أن ينسب ،

الا للصوت البشرى . الآلة الطبيعية الوحيدة القادرة على تقديم نغمـــات معبرة . بشكل حقيقى . وقمينة بأن تشد انتباهنا . وأن تمس شـــغاف قلوبنا . وبالتالى فانها وحدها الصـــالحة للغناء والمهيأة له . ولقـــد كان الاغريق الأقدمون . وبصفة خاصة أهالى لاليديمونيا ، لكى يحولوا دون حدوث انحلال أو فساد مماثل ــ يعاقبون بقسوة بالغة أولئك الذين كان ما يبتكرونه من بدع فى الموسيقى يؤدى الى تغيير المسار النافع والحقيقى للقيثارات ــ القوانين . باستخدامهم اياها فى مجال ما كان ينبغى أن يظهر الى حيز الوجود . فى هذه القرون المتأخرة . ليس لأنه وليد ابتكار لايحظى بأى ترحيب . وانما بسبب ما يوجد وراءه من نزوة وطيش يبعثـــان عـــلى الضحك لمجافـــاتهما كل ما هو سليم من عقل وذوق واحساس . ولعله لم يكن يسمح . فى هذه الفترة كذلك . بعدم المضى حتى نهاية الشوط فى المحاولات الأولى التى كان القوم يسعون بها لتحقيق المبـــاهج التى تغرينـــا اليـــــوم . ولابد أن كان لهذه الدوافع عندئذ . ولدوافـــع أخرى . كثيرة بلا جدال . نجهلها نحن . القدر الكافى من القوة . حتى تؤدى الى تغريم . أو انزال عقاب شائن . بأولئك الذين يتجاسرون على اضافة أوتار جديدة الى القيثارة . لـــكن الأمر الموثوق به للغـــاية . أن المطـــاعن الرئيسية التى كانت تعـــاب على المذنبين . في هـــذه الحـــالة . أنهم يخرقون القـــوانين . ويفسدون التقاليد باتلافهم للموسيقى .

ومن المرجح أن يكون القـــانون متعدد الأوتار الذى عـــلى هيئـــة شـــبه منحرف . قد أوحى كذلك بظهور أنواع جـــديدة من آلات موسيقية مماثلة له مثل السنطير أو الســـنطور . عند الشرقيين المحدثين . ومثـــل آلات البسالتريون والسنطير (التمبانون) والهارب القديم . وقد أوحى الأخير بدوره بفكرة الهـــارب (القيثار) الحديث [البيانو الصغير] والبيـــانو

القيثارى . والبيانو الحديث لدينا . وهكذا يحدث فى غالبية الاحيان ، أن يؤدى اكتشاف مفيد ، كان اللجوء اليه فى البداية أمرا طبيعيا للغاية وبالغ البساطة . الى استحداث مخترعات أكثر تكلفا وأشد تعقيدا ، وتؤدى هذه بدورها الى اكتشافات تعقيداتها أشد . لاتفعل الا أن تتلف الفن . بدلا من أن تسهم فى تطويره واكتماله . بالاضافة الى ما تسببه من حيرة وارتباك . بفعل آلاف الصعوبات والعقبات التى لا جدوى ولا نفع منها . بقدر ما هى صبيانية طائشة . ويمكننا أن نقول الشىء ذاته عن الأنواع الأخرى من الآلات الموسيقية . فقد كان شكل نلك فى البداية بالغ البساطة ، كما كان استخدامها أمرا طبيعيا للغاية ، على النحو الذى ذكرناه فى مبحثنا حول الأنواع المختلفة والأسماء المختلفة للآلات الموسيقية ، التى يلاحظها المرء بين النقوش التى تزدان بها المبانى الأثرية القديمة فى مصر* .

---

* انظر المجلد السابع من الترجمة العربية (المترجم) .

المبحث الخامس
عن الشكل العام ، وعن الأطوال الرئيسية
للقانون عند المصريين المحدثين

سبق لنا القول بأن آلة القانون تأخذ ، عند المصريين ، هيئة شبه منحرف(١) ، فلا يبقى علينا الا أن نضيف هنا ، حول هذه النقطة ، أن شبه المنحرف هذا ينتهي ، من ناحية اليمين ، بالجانب D الذى يفضى الى زاوية قائمة بفعل واحد من أطرافه على القاعدة Et ، وبفعل الطرف الآخر على القمة St ، وينتهي يسارا ، شبه المنحرف هذا ، بزاوية حادة ، أى أن خط الجانب الأيمن D يرتفع راسيا من القاعدة الى القمة ، فى حين ان خط الجانب الأيسر g يعلو معها بميل أو انحراف . وسوف يؤدى ايرادنا لأطوال هذه الخطوط ، التى سنقوم بوصفها ، الى تقديم فكرة دقيقة حول شكل هذه الآلة الموسيقية .

يبلغ طول خط القمة ، حين نفترض ابتداءه عند الطرف العلوى للبنجاك C ، ونطيل منه على نحو يوازى قمة المشدة حتى نبلغ طرف هذا الجزء من الآلة t ، من الناحية اليمنى ٣٢٥ مم ، ومع ذلك فحين نحذف من هذا الامتداد ٦١ مم تنتمى الى البنجاك ، الذى يشكل فى كل امتداده نتوءا خارج جسم الآلة الموسيقية ، وهو الأمر الذى تسهل ملاحظته فى الجزء g من الشكل ٢ ، الذى يمثل شكلا جانبيا (بروفيل) للقانون ، وعندما لا نقيس الخط من القمة الا من فوق المشدة ، فلن يبلغ طول هذا الخط سوى ٢٦٤ م ، وبرغم هذا ، فحيث أن المشدة تتجاوز كذلك جسم الآلة بـ ١٩ مم فى كل امتداد الجانب الأيمن D ، وهو الأمر الذى لم

نستطع أن نجعل منه شيئا ملموسا الا فى الشكل الجانبى (البروفيل)(٢) لهذه الآلة ، فقد لا يكون بمقدورنا أن نجتزىء هــذه الزيادة ، وأن نقلص طول خط القمة ، بالتالى ، الى ٢٤٥ مم ٠

أما خط القاعدة B ، حين نضمنه عرض خط البنجاك EC ، فيبلغ امتداده ٩٥٣ مم ، فاذا استبعدنا الجزء EC من هذا الطول الذى ينتسب الى البنجاك(٣) ؛ والذى يبلغ نتوؤه فى هذا الموضع ٩٢ مم ، فان هــذا الخط يتقلص الى ٨٦١ مم ، فاذا ما اجتزأنا ، كذلك ، الجزء C من هذا الطول ، أى تلك التسعة عشر ملليمترا التى تتجاوز بها مشدة التناغم جسم الآلة . كما سبق أن استرعينا الانتباه ، فلن يتبقى ، طولا لخط القاعدة ، ســوى ٨٤٢ مم ٠

وأما عن الخط الذى يشكل نهاية سطح الآلة من الجهة اليمنى ، سواء قسناه من فوق المشدة أو من فوق الجزء الذى يكون أسفل القانون ، فان طوله فى الحالتين يظل هو نفسه ، بالغا ٣٧٧ مم ، ويبلغ طول الخط المـائل الذى يتمم الســطح من الجانب الأيسر g ، مقيســا من فوق البنجـاك ٧٥٧ مم ، ولكنه لا يبلغ سوى ٦٨٨ مم ، حين يقاس من أعلى جسم القانون والذى لا يشكل البنجاك EC جزءا منه ٠

فاذا ما عرفنا هذه الأطوال المختلفة ، فلن يتبقى علينا كيما نحصـل على محيط صندوق الجسم الرنان ، الا أن نقابل بين الأبعــاد الأخيرة التى تجمعت لدينا والتى تبلغ بالنسبة الى خط القمة ٢٤٥ مم ، وبالنسبة لخط القاعدة ٨٤٢ مم ، وبالنســبة للخط الذى يتمم السطح من الجانب الأيمن ٣٧٧ مم ، وبالنسبة للخط المائل الذى يشكل نهــاية للجانب الأيسر من السطح نفسه ٦٨٨ مم ، أما عن سمك الآلة فهــو متساو فى كــل امتداد الصندوق ، ويبلغ ٤٧ مم ٠

الهـــوامش :

(١) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (١) ٠

(٢) انظر t.D من اللوحة BB ، الشكل رقم (٢) ٠

(٣) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم (٢) ٠

المبحث السادس

حول اجزاء القانون ، والاسم العربى

الخاص بكل جزء منها(١)

هاكم الاجزاء التى تتكون منها آلة القانون :

المشدةأو مشدة التناغم A ، والوصلات E ، وهى تلك السطوح التى تغطى عمق الآلة من جهاتها الأربع ، وأسفل الجسم الرنان ، والبنجاك EC والأوتاد h ، والأوتار r ، والأنف L ، والفرس V ، والمسامع o ، ورافعة الأوتار t ، والمفتاح(٢) ، والملامس(٣) ، وريشة العزف(٤) ٠

وفى اللغة العربية يطلق على مشدة التناغم A اسم **وجه** ، ويطلق على وصلة قمة الآلة اسم **قبلة** اى المقدمة ، وعلى وصلة الجانب الأيمن اسم **قب** اى الرئيس أو راس الآلة(٥) ، ويسمى الجانب المقابل للمشدة أو الوجه ، أى أسفل الجسم الرنان باسم **الظهر**(٦) وهو ما يقابل كلمة le dos عندنا ، ويشار الى البنجاك EC باسم **بيت الملاوى** أو **المسطرة** ٠ أما الأوتاد h (العصافير) فيشار اليها باسم **الملاوية** ، وتعنى الكلمة العربية **أوتار** ما تعنيه كلمة Cordes عندنا(٧) ، ويعرف الجزء من الوتر الأكثر قربا من الفرس باسم **جانب الحاد** ، أى جانب النغمات الحادة ، أما الجزء من الوتر الأكثر بعدا من الفرس ، والأقرب من البنجاك ، بالتالى ، فيسمى **جانب الثقيل** ، أى جانب النغمات الغليظة ٠

ويسمى الجزء L باسم **أنف** أو **كرسى** ، وهو الجزء الذى نطلق عليه

اسم sillet . أما **الفرس** C فهى ما نسميه نحن Chevalet ، وأما مسمع وسط المشدة أو الوجه فتسمى **شمس الوسطانى** اى شمس الوسط، ويسمى **شمس التحتانى** أو **الشمس الدنيا** المسمع O الذى يقع فوق المشدة أو الوجه . قرب الزاوية الحادة لشبه المنحرف ، أو على وجه التقريب على مسافة متساوية بين كل من خط القاعدة والخط المائل ، وتسمى مشدة الأوتار T **المحال** . أما **المفتاح** فهو ما نسميه نحن Clef . وتسمى الملامس باسم **الكشتوان** . ويطلق على ريشة العزف اسم **الزخمة** .

الهوامش :

(١) أنظر اللوحة BB ، الأشكال أرقام : ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ .

(٢) انظر اللوحة BB ، الشكل رقم ٣ .

(٣) لم يرسم هذا الجزء قط .

(٤) كذلك لم يرسم هذا الجزء أيضا .

(٥) وهو جانب رافعة الأوتار T ، انظر الشكلين ١ ، ٢ .

(٦) الظهر باللام الشمسية لا القمرية (بتصرف) .

(٧) والمفرد وتر .

المبحث السابع
الخامات التى صنع منها أو تكون أو زين بها
كل واحد من الأجزاء السابقة

يتكون الوجه A من أجزاء كثيرة مختلفة آن أن نعرف بها ، فبدءا من المسطرة أو بيت الملاوى (البنجاك) EC وحتى مسافة ٦٨ مم من الفرس ، يصنع الوجه من قطعة من خشب مصقول ، لونه لون بذور البلوط ٠ وهى تندمج وتلتصق من ثلاثة من جوانبها بشجة أو حزة تشغل الجزء الاكبر من سمك الوصلات ، وهى تسوى أو توازن من أعلى ما يتبقى من السطح الخارجي والعلوى من هذه الوصلات نفسها ، وتشكل من حولها ما يشبه اطارا يبلغ سمكه نحو ٧ ملليمترات . أما الجزء الآخر من المشدة ، أو الوجه الذى يحمل فوقه الفرس فتوجد عليه سقيفة شبكية تنقسم الى خمسة مستطيلات، مكونة من ثمانى قطع ، سبع منها من الخشب الأبيض ، تشكل الجانب الأكبر من السقيفة الملامس أو المساوى للوجه أو المشدة : اثنتان منهن تتممان الجوانب الصغيرة ، أو أطراف السقيفة ، وأربعة أخريات تقسم هذه السقيفة الشبكية ، أما القطعة الثامنة ، المشكلة للجانب الآخر من السقيفة والتى تمم امتداد المشدة فمن خشب الأكاجة الأبيض ، الخشن (أى غير الممسوح) ، وهذه السقيفة مكسوة ، فى كل امتدادها بجلد (سمكة) بياض يطلق عليه اسم رقمة(١) ، كما أنها تندمج وتلتصق فوق الوصلات من ثلاثة جوانب ، حيث اصطنعت لهذا الغرض شجة تدخل فيها بكل سمكها ، بحيث تكون فى مستوى بقية المشدةأو الوجه ٠

وهناك من الشواهد ما يدل على أن هـذه السقيفة والجزء الآخر من

المشدة، المصنوع من الخشب ، يتكئـــان ويلتصقان فوق عارضة توجــد تحتهما ، وينبغى لهذه أن تكون محمولة من طرفيهـــا على الجزء المحزوز أو المشجوج فى سمك الوصلات ، على الجانبين المتوازيين ، كما أنها تمتد بطول اتصال هاتين القطعتين بالوجه أو المشدة. وبالمثل ، تصنع الوصلات وأسفل **الجسم الرنان** ، المكون من لوحين من الخشب ، وكذلك **الفرس والأنف** L من خشب الأكاجة الأبيض الغشنيم (غـــير الممسوح) ، ونلمح فى وصلة القاعدة(٢) عند منتصف عرضها ، وعند نحو خمسى طولها بدءا من ناحيــة رافعة الأوتار ، ثقبا كامل الاستدارة ، يبلغ قطره تسعة ملليمترات ، مسدود بالشمع ، وان لم نتبين ، نحن ، الفائدة المرجوة منه ، ومع ذلك يبدو أنه معمول بقصـــد ما . وتزدان وصلة القمة برسم ملصـــق من العـاج ، أما الوصلات الأخرى فعارية عن أية زينة . وتصـــنع **الأوتاد** h **والفرس** V من خشب ابيض لا يتصف بالجفاف ، أما المســـامع أو الشمسات O فمن خشب الأكاجة الأبيض الغشيم ومن خشب الليمون كذلك ، وأما رافعـــة الأوتار أو **المحال** T فهى ذلك الجزء من القطعة الكبيرة من خشب الأكاجـة الأبيض الغشيم الذى يتمم أو ينهى السقيفة الشبكية ، ويتجاوز صندوق القانون(٣) . وتصنع الأوتار R من معى الحيوان ، ولا يتفاوت سمك قطرها بشكل ملموس أو بنسبة تسترعى الانتباه ، من قاعـدة الآلة الموسيقية الى قمتها ، أى من الغليظ الى الحاد ، أما المفتاح فمن النحاس(٤) كذلك تشـكل الملامس أو **الكشتوان** من النحاس ، وتكون فى بعض الأحيان من الفضـة ، وأما ريشة العزف أو **الزخمة** فعبارة عن نصل صغير من الخشب المصقول .

الهـــوامش :

(١) سبق أن شرحنا ماهية هذا الجلد فى الفصل الخاص بالعود ٠

(٢) انظر الشكل رقم ٢ ٠

(٣) انظر الشكل رقم ٢ ٠

(٤) انظر الفقرة الأخيرة من المبحث السادس ، وكذا الشكل رقم ٣ ٠

المبحث الثامن

عن شكل وابعاد ووظيفة الأجزاء السابقة

يأخذ الجزء الخشبى من الوجه أو مشدةالتناغم A شكل معين ، ويبلغ طول خط القمة الموازى للقاعدة تسعة وتسعين ملليمترا ، بما فى ذلك الجزء من هذا الخط الواقع تحت الأنف L . أما اذا لم نحسب حسابا الا لما هو مرئى من هذا الخط فلن يتجاوز طول هذا الخط أكثر من تسعين ملليمترا ، ويصل طول خط القاعدة B ، بما فى ذلك الجزء منها الموجود تحت الأنف ٦٧٧ مم . فاذا لم نلق بالا الا لما هو مرئى فلن يتجاوز طول هـــذا الخط ٦٥٥ مم ، أما الخط الذى يرتفع ، بشكل مائل ، والذى تكسوه الأنف فيصل طوله الى ٦٨٢ مم ، أما اذا استبعدنا الأنف من عملية القياس فلن يتجاوز طول هذا الخط المائل ٦٧٧ مم ، وأما الخط D ، من الناحية المقابلة للخط السابق ، والذى يرتفع عموديا من القـــاعدة الى القمة فيصـــل طوله الى ٣٧٧ مم ، وأما الجزء من الوجه أو مشدةالتناغم ، والذى يتكون من ســقيفة شبكية ، وتلتصق عليه الرقمة ، أى تلك القطعة من جلد سمكة البياض ، والذى يمتد من × الى T ، مقيسا بشكل مواز للفرس ، فيبلغ طوله بالمثل ٣٧٧ مم ، أما حين نقيسه عموديا على الفرس ، أى فى الاتجاه الآخر ، فلن يتجاوز طوله ١٦٥ مم . وأما بخصوص الرقمة الملصقة فوق السقيفة فانهـا تمتد لمسافة تقرب من تسعة ملليمترات الى ما وراء السقيفة وفوق المشدة، وباختصار ، فان هذه الرقمة تكسو الأطراف الخارجية من جزء المشدةالذى نلتصق - هى - فوقه . وهناك سبع من القطع الخشبية الثمـانى المـكونة للسقيفة ، كما سبق أن نوهنا ، وهى تلك المصنوعـة من الخشب الأبيض ، لا يتجاوز عرض سطحها سوى ثلاثة عشر ملليمترا ، فى حين لا يبلغ سمكها

الخمسة من المليمترات ، أما القطعة الثامنة (من هذه السقيفة) ، وهى من خشب الأكاجة الأبيض الغشيم ، فيصل عرض سطحها الى ٣٨ مم ولا يتجاوز سمكها تسعة مليمترات . ويبلغ طول كل من المستطيلات الخمسة ، والتى نكونها الفراغات الواقعة بين أجزاء السقيفة الشبكية ١١٣ مم ويصل عرضه الى ٥٧ مم . وتحمل **الكعوب** أو أقدام الفرس فوق الجلد الذى يكسو الفراغ الخالى أو الأجوف ، ويبلغ عدد هـــذه الكعوب خمسة ، وهـــو نفس عـــدد المستطيلات المجوفة التى للسقيفة ، ولهـــذا السبب فان الجلد الذى يكسو هذه المستطيلات يستجيب بشكل محسوس لضغط هـــذه الكعوب ، الأمر الذى أحدث آثار تجويف أسفل كل واحد منها .

أما الوصلات ، أو جوانب أو أسطح القانون ، فلها - فى ارتفاعهـــا - نفس السمك الذى لجسم هذه الآلة الموسيقية ، والذى وجدناه يبلغ من قبل نحو ٤٧ مم(١) ، ويتساوى طولها مـــع امتداد وجه الجسـم الرنان الذى تنتسب هذه الوصلات اليه ، ولذلك فاننا نحيل الى الفقرتين الأخيرتين من المبحث الخامس حيث ذكرنا كل هـــذه الأبعاد بالتفصيل ، عنـــد حديثنا عن محيط القانون ، ونكتفى هنا بأن نضيف الى ذلك أن هذه الوصلات ، فى كل طرف من أطرافها ، تندمج ببعضها البعض بفعل الشجات (فى جانب) والأطراف الناتئة (فى الجانب الآخر) ، وأن سمكها ، فى موضع الالتحام ، وحده ، يكون أكبر بقليل عما هـــو عليه فى بعضـــها الآخر ، وفى الوقت نفسه ، فاننا اذا حكمنا على ما نراه منه ، فان بمقدورنا أن نستنتج أن هذا السمك يبلغ من ١٨ الى ٢٠ مم على الأقل ، بل يكاد يصل الى أكثر من ذلك .

ويتخذ أسفل الجسم الرنان ، وهـــو الذى لم يستحق منـــا عنـــاء أن نتوقف عنده ، والذى لا نراه كذلك فى الرسم ، شكل المعين كذلك . وقد سبق لنا أن قدمنا أبعاد هـــذا الجزء فى الفقرة قبـــل الأخـــيرة من المبحث

الخامس ، ولذلك فنحن نحيل اليها لمن يشاء الوقوف على هذه التفاصيل .
وقد شذب اللوحان الخشبيان اللذان يصنعان السطح السفلى ، بعناية ،
ويلتصق كل منهما الى الآخر ، فى كل امتداد اتصالهما ببعضهما البعض .
عن طريق قضيب من الخشب ، ربطا اليه بواسطة أوتاد دائرية مصنوعة
بدورها من خشب الأكاجة الأبيض غير المشذب ، وقد خرطت هذه الأوتاد
وشذبت بحيث أصبحت فى مستوى هذا السطح . وقد أدمجت الألواح ،
وكذلك قضيب الخشب الذى يدعمها من الداخل فى داخل شجة أحدثت
فوق الوصلات كيما تستقبلها فى كل سمكها ، وهى مثبتة كذلك بفعل
أوتاد شبيهة بالأوليات ، غرزت أو أنشبت فى سمك الوصلات ، بحيث
لا يتبقى شيء مرئى من هذه الوصلات ، فوق هذا السطح ، سوى الجزء غير
المشجوج ، والذى يشكل ، من حول ، وفوق هذا السطح نفسه ، ما يشبه
اطارا يصل سمكه من ٥ الى ٦ مم ، وهو شبيه بالاطار الذى يلتف حول
الوجه أو مشدةالتناغم .

أما **المسطرة أو بيت الملاوى** فناتئة كلية ، فى كل امتدادها ، كما رأينا
- ولابد - فى الشكل رقم (٢) . وينحنى هذا الجزء من الآلة الموسيقية ،
مشكلا زاوية حادة ، مع وصلة الجانب المائل الذى يلتصق به هذا الجزء ،
وفوق ذلك ، فهناك ثلاثة فصوص صغيرة ، مثلثة الزوايا ، ومصنوعة من
خشب أبيض ، تدعم هذا الجزء وتثبته من أسفل ، وقد أدمج أو سمر كل
واحد من هذه الفصوص فى سمك الوصلات ، ويبتعد كل واحد من هذه
الفصوص ثلاثية الزوايا عن زميله بمقدار ٢٤٤ مم ، ويوجد الأول منها على
مسافة ٥٤ مم من الطرف العلوى لهذه المسطرة أو بيت الملاوى ، ويبلغ
طول الواحد منها ٥٩ سم بسمك يبلغ ١٠ ملليمترات ، أما الامتداد الطولى
لهذا الجزء من أجزاء الآلة الموسيقية فيبلغ ٧٥٧ مم ، كما رأينا فى المبحث

الخامس ، ويصل عرضه ، من أعلى ، أى من ناحية قمة الآلة ثلاثة وستين من المليمترات ، فى حين يصل هذا العرض ، من أسفل ، الى ٧٠ مم بسمك مقداره أربعة عشر مليمترا ، ويخترقه خمسة وسبعون ثقبا تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد يمتد باتجاه عرض سطحه ، وهكذا نجد خمسة وعشرين صفا ، يتكون الواحد منها من ثقوب ثلاثة ، وينأى كل واحد من هذه الثقوب عن الآخر بـ ٢٩ مم ، ويبتعد كل صف عن الذى يليه بمقدار ٢٧ مم ، كما تفصله نفس هذه المسافة ، عن الصف الذى يسبقه ٠

وأما **الاوتاد** أو **الملاوى**(٢) H فعددها مساو - وهذا صحيح - لعدد الثقوب السابقة ، والمخصصة لاستقبال هذه الملاوى ، وتأخذ رأس كل وتد شكل هرم صغير ثلاثى الزوايا ، ومسحوب ، ويصل ارتفاعه الى ٢٧ مم ، أما عرضه عند قاعدته فـ ٩ مم ولا يزيد هذا العرض عن ملليمترين عنــد قمته ٠ ولعل هــذا الشكل الهرمى لرءوس الأوتاد قد اختير باعتباره أكثر الأشكال ملاءمة للامساك بطريقة دقيقة بالمفتــاح ، الذى يخترقه ، لهــذا الغرض ، ثقب تعادل سعته ضخامة هذه الرأس(٣) ، ويوجد أسـفل رأس الوتد حلق على هيئة مخروط قائم ومجدوع ، يعلو بنحو ستة ملليمترات ، ويوجد فى هذا الحلق ، أسفل القاعدة الهرمية للرأس مباشرة،ثقب يمتد من طرف الى الطرف الآخر ، ويمرر من خلاله الوتر ليتم ربطــه وتركيبه ، أما ذيل هذا الوتد فمستدير ، وقطر استدارته أقل من قطر الحلق ، ويصــل طول هذا الذيل الى ٣٢ مم ، وهكذا يكون الطول الاجمالى للوتد ثلاثة وستين من المليمترات ٠

وتصنع **الأوتار** من معى الحيوان ، وعددها هى الأخرى خمسة وسبعون وترا ، تربط الى الأوتاد أو الملاوى عــلى نحو ما بينا للتو ، ونتيجة لذلك فانها ، بدورها ، تصطف ثلاثة ثلاثة ، فى خمسة وعشرين صفا ، وتجتاز

شجات عميمة تقابلها أو توافقها فى الأنف . وهى تدخل فى هذه الشجات ، عند نزولها من الأوتاد . بانحراف ، لتدخل بعد ذلك فوق امتداد كل سطح الوجه أو المشدة، وبشكل مواز للقاعدة بدءا من خروجها من الأنف ، وحتى المحال أو رافعة الأوتار ، بعد أن تكون قد مرت كذلك بالفرس ، داخل هوات صغيرة احدثت فيها بقصد استقبال هذه الأوتار ، وعندما تصل هذه الأوتار الى المجال T ، الواقع عند طرف الجانب الايمن من القانون ، D . فإن كل واحد منها يمر بواحد من الثقوب الخمسة والسبعين التى أحدثت فيها . وهى الثقوب التى تصطف ثلاثة ثلاثة ، فى شكل مثلث ، وتربط على نحو مشابه للطريقة التى تربط بها أوتار الجيتار عندنا ، ويتمثل الفرق الوحيد فى الحالتين ، فى أنهم يجدلون الأطراف الزائدة من الأوتار بدلا من أن يصنعوا منها حلقة بسيطة ، ويتكون كلٌ من الأوتار الاثنى عشر الأوليات من ثلاثة خيوط ، ويعادل سمكها سمك الوتر الثانى من الوتريات الغليظة (نغمة لا) ، أما الواحد والعشرون وترا التالية فأكثر دقة اى أنها أرق من ذلك بمقدار النصف ، فى حين يكون الاثنا عشر وترا التى تليها ، أكثر من هذه رقة ، وتكون بقية الأوتار من **الزير*** ، وتمضى هذه مستدقة فى ثخونتها ، بشكل غير محسوس ، كلما اقتربت - هى - من قمة الآلة الموسيقية .

ويوجد **الأنف** L موازيا للمسطرة أو بيت الملاوى ، وله شكل منشور مائل خماسى الزوايا ، غير منتظم ، طوله ٦٩٥ مم ، فى حين أن عرض سطحه الملتصق بوجه الآلة أو مشدة تناغمها ، والذى يشكل نهاية لقاعدة هذا الأنف ، ستة عشر ملليمترا ، وهو يشكل زاوية مستقيمة مع

---

* الزير من الأوتار هو دقيقها . (المترجم)

وجه هـذا الأنف نفسه (وللأنف وجوه خمسة كما رأينا) المتاخم لجانب المشدة ، ويرتفع عموديا ، بكل امتداده ، ليصل ارتفـاعه الى ١٨ مم ، أما الوجه من الأنف الذى يشـكل نهاية لقمته فيصـل عرضه الى ثمـانية ملليمترات ، وتوجد فوق هذا الوجه خمس وسبعون شـجة أو فجوة يبلغ عمق الواحدة منهن سبعة ملليمترات ، ووظيفة هـذه الفجوات أن تستقبل الأوتار . وأما الوجه المماس للوجه السابق ، والذى يستدير من ناحيـة الأوتاد ، فينحنى بميل ، ويصل عرضه الى ستة عشر ملليمترا ، فى حين يبلغ عرض الوجه الخامس (من وجوه الأنف) ، وهو العمودى على قاعدة هذا الأنف ، ثمانية ملليمترات ، وتتوزع الخمس وسبعون شجة أو فجوة ، ثلاثا ثلاثا ، مشكلة خطوطا يميل كل واحد منهـا بعض الشيء ، بالنسبة لاتجاه الأنف ، وبشكل موافق ــ بدرجة أكبر ــ لاتجـاه المشد ، بحيث تشكل الأوتار عند دخولها هذه الفجوات بميل ، زاوية منفرجة مع الجزء من طولها الممتد من الاوتاد حتى الأنف ، بحيث تتعرض هـذه الأوتار عنـد دخولها الى الفجوات أو خروجها منها ، لضغط من الأنف ، يفترض أنه يسهم فى الحيلولة دون انزلاقها أو ارتخائها ، وتبتعد كل واحـدة من الفجوات الثلاث ، عن زميلتها بمقدار ثلاثة ملليمترات ، ويفصل بين كل مجموعة من هذه الفجوات ، فراغ يبلغ خمسة عشر ملليمترا .

والفرس H عبارة عن منشور ثلاثى غير منتظم ، ينهض فوق خمسة أقدام أو كعوب بكل طوله ، الذى يكون موازيا لعرض المشدة ، ويمتـد فى جزء كبير من هذا البعد . وتتخذ كل قدم أو كعب هيئة جذع هرمى رباعى الزوايا ، قواعده متوازية ، مكسورة زواياه المسطحة مع ارتفاع هذا الجذع الهرمى ، ويبلغ طول الجزء العلوى من هذة الفرس ٣٧٠ مم ، ويميل سطح قاعدة المنشور الى الاستدارة بعض الشيء ، ويبلغ عرضه قريبا من قاعدته

أحد عشر ملليمترا ، أما سطح المنشور المواجـه للمحال أو رافعة الأوتار فيكون عموديا على سطح القاعدة ، ويصل عرضه الى ثلاثة عشر ملليمترا ... الخ ، وأما السطح أو الجانب المقابل لهذا ، والذى يستدير ناحيـة بيت الملاوى ، فينحنى بميل فوق مسطح القاعدة ، ويبلغ عرضـه أربعة عشر ملليمترا(٤) ، ولكعوب الفرس عند قمتها سمك يتناسب مع سطح قاعـدة المنشور ، ولا تشكل هذه الكعوب ، على نحو ما ، سوى امتداد أو توغل له فى العمق ، ولذلك يتخذ اتجاه سطح جوانبها السابقة واللاحقة ، على وجه التقريب ، الاتجاه نفسه الذى تأخذه جوانب المنشور ، عـدا أنهـا مجوفة بعض الشىء عنـد القمة(٥) . وتمتد أسـطح جـوانب الأقدام الهرمية أو الكعوب ، الموازية لقاعدة القانون وقمته ، الى مسافة ٢٠ مم ، أما تلك التى تأخذ اتجاه المنشور فلا تمتد لأكثر من ١٥ مم ، وتبتعد كل واحدة من هذه الأقدام أو الكعوب عن زميلتها بـ ٤٧ مم ، أو على نحو قريب من ذلك مـع زيادة أو نقص طفيفين ، ذلك أننا نجد اختلافات طفيفة بين الفراغات التى تفصل بين بعضهن وتلك التى تفصل بين بعضهن الأخر ، وان لم يكن هذا الأختلاف ليمضى لأكثر من ملليمتر واحد ، أما القدم أو الكعب القريبة من قمة الآلة الموسيقية فتبتعد عنها بـ ٤٧ مم ، وأما تلك الأشد اقترابا من القاعدة ، فلا يزيد بعدها عن هذه القاعدة ، بأكثر من ٣٦ مم .

ومن جهة أخرى فان **المسامع أو الشمسات** ه هى فتحـات أو ثقوب واسعة بعض الشىء أحدثت فوق مشدة الجسم الرنان ، بقصد تهيئة اتصـال بين الهواء الخارجى ، فى حالة التردد التى يكون عليها بفعل طنين الأوتار ، وبين الهواء المحتوى داخل اتساع الآلة ، بقصد أن تكتسب رنة الأوتار مدى أكبر ، وقوة أشد ، حين يؤدى تردد الهواء الى تحريك كل الأجزاء المرنة من الجسم الرنان فيجعلها بدورها تطن ، ويبلغ عدد هـذه الشمسات اثنتين ،

كبراها تنحو الى الاستدارة . أما الأخرى فشكل رباعى الزوايا . غير منتظم . يكاد يشبه نصل الرمح . بمعنى أن زاويتى الطرفين العلوى والسفلى حادتان متقابلتان ، وغير متساويتين ، فى حين تكون الزاويتان المنفرجتان اللتان لجانبى هذا الشكل الرباعى متساويتين ، وتصنع الزاوية المحورية الموجودة عند منتصف المشدة من قطعة واحدة من خشب الليمون ، وهى مسننة فى كل محيطها ، وتحيط بها دائرة صنعت فيما يبدو من خشب الأكاجة ، وهذه الدائرة التى استحدثت كى تسوى أو تلامس أو توازن سطح المشدة، تلتصق بسمك لوحة هذه المشدة نفسها، ولا يكاد يبلغ قطرها أكثر من ثلاثة ملليمترات ، وأما محيطها فلا يزيد عن أربعة وسبعين ملليمترا ، وعلى هذه الدائرة تلصق النجمة (أو النجمية) التى تشكل المسمع أو الشمسة ، وتتكون هذه النجمية المصنوعة من خشب الليمون : أولا ، من دائرة يبلغ عرض حافتها ٤ ملليمترات ويصل محيطها الى ٧١ مم . ثم من مثلثين منقوشين متناظرين ، يشكل اتحادهما شكلا (نجمة) سداسيا ذا زوايا ناتئة ، وله عدد مماثل من زوايا داخلية ، تنقسم بواسطة انصاف أقطار تبدأ من مركز الدائرة . وعند مركز هذه الدائرة نفسها ، يوجد شكل سداسى مماثل للشكل الأول ، وان يكن بالغ الاستواء ، ولن ندخل فى التفاصيل الدقيقة حول التقسيمات الصغيرة الأخرى لهذه النجمية ، وبمقدورنا أن نراها فى الشكل الذى جاء رسمها فيه . وعلى نحو بالغ الدقة . أما الشمسة الصغيرة . التى لها شكل نصل الرمح . فقد جاءت كذلك من قطعة وحيدة من خشب الليمون خرطت بشكل مستو وتبتعد هذه عن الشمسة الأولى على اليسار ناحية الزاوية الحادة بـ ١٨٩ مم . لتكون ، على وجه التقريب ، على مسافة مساوية مع بيت الملاوى أو المسطرة. وأكبر الزاويتين الحادتين لهذه الشمسة . هى تلك التى تتجه قمتها نحو

زاوية المشدة، ويبلغ طول كل ضـــلع من ضلعيها ، وحتى قمـــة الزاوية المنفرجة نحو ٩٩ مم ، أما الزاوية الحادة المناظرة ، والتى تبدأ قمتها ناحية الشمسة الكبرى ، فأقل فى حدتها من الأولى ، ويبلغ طول كل من ضلعيها ، حتى قمة الزاوية المنفرجة التى يفضى كل منهما اليها ، بالمثل ، خمســـة وثلاثين ملليمترا ، ويبلغ (محيط) هذه الشمسة ، مقيسة من خط نأخذه من قمة الزاوية الأكثر حدة حتى قمة الزاوية الأخرى المناظرة ، والتى هى أقل منها حدة ، ١٣٥ مم ، ويبلغ طول القطر الواصـــل بين قمتى الزاويتين المنفرجتين المتناظرتين نحو ٤٤ مم ، وهـــذا القطر هو نفسه كذلك ، قطر دائرة نجمية صغيرة ، مماثلة لتلك التى تشكل الشمسة الكبرى ، وينقسم الجزء الباقى من هذه الشمسة ، بشكل منتظم الى تقسيمات كثيرة ، صغيرة ومتباينة ومستوية ، ويمكننا أن نراها فى الرسم .

ويتكون **المفتاح**(٦) من قصبة هرمية الشكل ، رباعية الزوايا ، وهى مجوفة من عند قاعدتها حتى خمس ارتفاعها ، وحيث يدخر هذا التجويف لتلقى رءوس الأوتاد ، كما سبق أن لاحظنا ، فانه يتخذ كذلك شـــكل رأس هذه الأوتاد وله نفس أبعادها ، ويعلو الجزء العلوى من المفتاح ، أو بالأحرى يممه ، قوس يميل بنحو ١٤٤ درجة ، وينحنى أحد طرفيه فوق القصبة الهرمية بشكل أكبر مما يفعل الطرف الآخر ، ويصل الطول الاجمالى للمفتاح نحو ٦٨ مم ، ويبلغ طول كل ضلع من أضلاع قاعدة القصبة أحد عشر ملليمترا ، وتتقلص هذه القصبة تدريجيا ، بينما هى تمضى نحو الارتفاع بحيث لا يزيد اتساع كل واحد من وجوهها أو أضلاعها عن ستة ملليمترات ، بدءا من الجزء المشكل للقوس ، ويتضاءل سمك القوس كذلك بنحو ملليمتر واحد ، وباختصار فاننا نجد هذا المفتاح ، مرسوما لدينا ، وبشكل بالغ الدقة وبالحجم الطبيعى ، فى الشكل .

وللملامس أو الكشتوان شـــكل حلقة واســـعة ، شبيهة بنـــوع من الكستبان المستخدم فى الحياكة وان يكن بغير قاع ، يطلق عليه عادة اسم القضيب أو المقرعة ، ومع ذلك فثمة فروق بين هـــذه المقرعة وكســـتبان الحياكة ، تتمثل فيما يلى :

١ ـ ان هذه المقرعة ذات سعة كافية لاحتواء طرف الابهـــام ، حتى السلامية الأولى ، أسفل الظفر .

٢ ـ أن الجزء الذى يحمل تحت الاصبع ، يستطيل قليلا ، بدلا من أن يماثل الجزء العلوى ـ وينتهى بزاوية ندخل تحتهـــا ، بين الحلقة والاصبع . النصل الصغير من الخشب المصـــقول ، والذى يستخدمونه ريشـــة عزف . أى **زخمة** .

ويبلغ قطر الملمس أو الكشتوان أقل من ٢٠ مم ، ويصـــــل طوله . مقيسا من قمة الجزء الزاوى حتى ما تحت اتساع الحلقة الى نحو ٢٣ مم . وفضلا عن ذلك فان ارتفاع الكشتوان لا يزيد عن أربعة عشر ملليمترا ، بل هو أقل فى بعض الأحيان ، وهكذا نرى بوضوح أن أبعاد هذه الكشتوانات ليست مقاييس لابد من الالتزام بها ، بل يســـــتطيع كل امرىء ، حسب رغبته ، أن ينوع فى نسبها وأبعادها ، بأن يوصى الصانع بما يريد ، طبقا للفائدة التى يمكنه أن يجنيها من وراء ذلك ، وطبقا لـــا يناسبه أو يريحه . ونحن هنا لا نقدم الا نسب وأطوال آلة القانون ، التى قمنا بقياسها .

أما **الزخمة** ، فهى عادة كـــل أداة تستخدم فى لمس أو ضرب أو نقر الأوتار . وتأتى هذه الكلمة (فى اللاتينية) Plectrum (بلكتروم) من كلمة بلكترون Plectron ، وهى بدورها مشتقة من الفعل Plettein (بلتين) ، ومعناها يضرب أو يوقع على آلة موسيقية ، ولهذا السبب فان اسم الزخمة أى بلكتروم (أى ريشة العزف) كان يطلق فى بعض الأحيان

على قوس العزف(٧) ، أما ما نطلق عليه نحن اليــوم اســم بلكتروم (أى الزخمة) فليس سوى نصل صــغير من خشب مصقول ، بالغ النعــومة والرقة . ويصل طوله الى ٨٨ مم.، وعرضه الى نحو تسعة ملليمترات • وهم يدخلونه ، كما سبق القول ، فيما بين الحلقة والاصبع ، بحيث لا يمررون منه سوى ثمانية عشر ملليمترا . وبواسطة هذا الجزء من الزخمة تنقر أوتار القانون •

الهــوامش :

(١) أنظر الشكل رقم ٢ •

(٢) انظر الشكل رقم ٤ وبه رسم لوتر بحجمه الطبيعى •

(٣) انظر الشكل رقم ٣ ويمثل الوتد الداخل فى المفتاح •

(٤) انظر الشكل رقم ٢ •

(٥) شرحه •

(٦) انظر الشكل رقم ٣ •

(٧) يطلق على فعل العزف على أوتار آلة القانون أو ضربها : النقر ، وهى كلمة مشتقة من الفعل نقر ، ينقر بمعنى ضرب أو عزف ، ويستخدم هذا الفعل كذلك للتعبير عن النغمة أو الرنة أو الطنة التى تصدر عن أية آلة موسيقية سواء كانت آلة طرب (ميلودية) أو آلة صاخبة أخرى •

المبحث التاسع
حول الائتلاف النغمى لآلة القانون
وتوليفاتها الموسيقية

تأتلف أوتار القانون فى المتساوى ثلاثة ثلاثة ، وهذا بجلاء هو السبب الذى حسم توزيعها على هذا النحو ، ثلاثة بعد ثلاثة أما المنهج الذى يتبعه الموسيقى المصرى فى توليف ودوزنة هذه الآلة الموسيقية ، وفى تقسيم سلمها النغمى فيتطابق مع التطور الهارمونى للدورات أو الطبقات الموسيقية عند العرب . والتى قدمنا عنها مثال الاثنى عشر مقاما الرئيسية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر . الفصل الأول ، المبحث التاسع ، ويقترب الموسيقيون العرب منا كثيرا فى ذلك : فهم يأخذون نغمة الرست كنقطة بداية . وهى النغمة المقابلة للنغمة رى Ré عندنا . ثم يرننونها(١) مع رباعيتها السفلية ، ثم مع الثمانية الحادة لهذه النغمة الأخيرة ومن هنا ينزلون الى الرباعية السفلية التى لهذه الثمانية . ثم ينزلون أكثر ليبلغوا الرباعية التى تعلو النغمة السابقة . التى يرننونها كذلك مع الثمانية ، وهكذا دوما . حتى يبلغوا نغمة الوتر الأخير صعودا . وبعد ذلك يعودون يدوزنون ، عن طريق الثمانية النغمات الغليظة ، واذ يتم التوليف النغمى بهذه الطريقة . وعلى نحو دقيق . فاننا نجد كافة نغمات آلة القانون مدوزنة على النحو التالى :

الهوامش :

(١) اسم الحدث الذى يطلق فى العربية على عملية ارنان الأوتار هو الجس . وهى كلمة مشتقة من الفعل جس بمعنى بحث أو جرب عن طريق اللمس .

نغمات أوتار آلة القانون الخمسة والسبعين وأسماء المقامات التى تعد تلك النغمات قراراتها الطبيعية

قب الدوكاه	قب السيكاه	قب الجركاه	قب النوى	عشيران	عراق
Qab el-Doukâh.	*Qab el-Sykâh.*	*Qab el-Girkâh.*	*Qab el-Naouâ.*	*O'chyrân.*	*E'râq.*
I.	II.	III.	IV.	V.	VI.
1, 2, 3.	4, 5, 6.	7, 8, 9.	10, 11, 12.	13, 14, 15.	16, 17, 18.

رست	دوكاه	سيكاه	جركاه	نوى	حسينى	عراق
Rast.	*Doukâh.*	*Sykâh.*	*Girkâh.*	*Naouâ.*	*Hosseyny.*	*E'râq.*
VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.	XIII.
19, 20, 21.	22, 23, 24.	25, 26, 27.	28, 29, 30.	31, 32, 33.	34, 35, 36.	37, 38, 39.

كردان	محير	سيكاه	جركاه	نوى	حسينى
Kirdân.	*Mahyar.*	*Sykâh.*	*Girkâh.*	*Naouâ.*	*Hosseyny.*
XIV.	XV.	XVI.	XVII.	XVIII.	XIX.
40, 41, 42.	43, 44, 45.	46, 47, 48.	49, 50, 51.	52, 53, 54.	55, 56, 57.

عراق	كردان	محير	سيكاه	جركاه	نوى
E'râq.	*Kirdân.*	*Mahyar.*	*Sykâh.*	*Girkâh.*	*Naouâ.*
XX.	XXI.	XXII.	XXIII.	XXIV.	XXV.
58, 59, 60.	61, 62, 63.	64, 65, 66.	67, 68, 69.	70, 71, 72.	73, 74, 75.

الفصل التاسع

عن الآلة الموسيقية المسماة في العربية "السنطير"

تكتب هذه الكلمة ، **سنطير** ، فى العربية بأشكال مختلفة ، فهذه الكلمة ، كما هو واضح ، غريبة على اللغة العربية(١) ، فهناك من يكتبونها املائيا **سنطير** ، وهناك آخرون يكتبونها **سنتر** ، ويكتبها فريق ثالث **سنتير** ، ورابع **صنتر** ، وهكذا ، فهناك محل للشك فى امكانية تحديد الشكل الهجائى لهذه الكلمة ، فى العربية ، بدقة .

وليس هناك كثير لنقوله حول هذه الآلة الموسيقية التى لم نتمكن من التزود بها ، والتى لم نرها كذلك الا بمحض الصدفة ، بل نستطيع القول بأننا قد رأيناها بشكل عابر بين أيدى من يعزفون عليها فى الشوارع ، وبالتالى فاننا لم نتمكن من تفحصها والوقوف على تفاصيلها ، على نحو ما فعلناه بخصوص آلات أخريات ! بل اننا لن نتناولها هنا بالحديث ، الا لان فى شكلها بعض شبه مع آلة القانون ، التى انتهينا من تناولها بالحديث .

لا تعد السنطير واحدة من الآلات الموسيقية التى يستخدمها المصريون، فهؤلاء ، على العكس من ذلك ، يستهجنونها ، اما لأنهم ينظرون الى قانونهم باعتباره آلة موسيقية أرقى من هذه بكثير ، أو ، وهذا ما يبدو لنا أكثر رجحانا ، لأن المسيحيين ، الذين لا يحظون من جانبهم بتقدير كاف ، وكذا اليهود الذين ينفرون منهم جازعين ، يعزفون على هذه الآلة .

وقد عرف منيسكى Meniski فى مؤلفه :

Thesaurus linguarum orientalium (٢)

السنطير ، على نحو شبيه بما فعله مع كل الآلات الشرقية الأخرى أى بطريقة بالغة الخطل ، فيطلق على هذه الآلة اسم الصناج Cymbale لأنه قد قرأ فى موضوع ما ، ربما ، أن هذه الآلة تضرب ، وهذا أمر

يسترعى الانتباه بقوة بسبب الاهمال الذى صاحب تحديد كل ما له صلة بالموسيقى ، سواء فى روايات الرحالة أو فى ترجمات المؤلفات القديمة أو الأجنبية أو فى التعليقات التى تمت عليها ، وقد سبق لنا أن أشرنا ، فى دراستنا عن الآلات الموسيقية التى كان المصريون الأقدمون يستخدمونها(٣) الى بعض الآراء الجزافية لبعض الشراح الذين فسروا آلة المزهر أو الجلجل على أنها هى النفير ، والتى أكد آخرون أنها الصناج ، ورآها فريق ثالث فى الناى أو الفلاوت ، ورابع على أنها الصور أو البوق ، وخامس باعتبارها الطبل أو الكوس .. الخ ، فى حين أن أقل تمعن فى قراءة الشعراء الاغريق واللاتين ، كان سيريهم الى أى حد قد جانبهم -أى هؤلاء الشراح - الصواب ، وكم جافوا - هم - الحقيقة ، ولسوف يكون بمقدور امرىء ما أن يضع مؤلفا بالغ الضخامة والغرابة معا لو أنه شاء أن يمحص وأن يحصى كافه الأخطاء من هذا النوع ، والتى ارتكبها أناس مرموقون ، فضلا عن ذلك ، عند حديثهم عن الموسيقى وعن الآلات الموسيقية ، وقد يلذ لهذا المرء كثيرا ، بينما تستحثه رغبة ماكرة فى الايذاء ، أن يرى الى أى حد أساء بعض المؤلفين والكتاب استخدام علمهم الغزير ، وكيف عرضوا للخطر لبابتهم وهم يسعون الى اعتساف التفسيرات لبعض النصوص .

واذ يكون السنطير أبعد من أن يشبه الصناج ، تلك التى تتكون من جزئين متزاوجين ومتماثلين تماما من المعدن ، فانه يتكون من صندوق مسطح ، مصنوع من الخشب ، على شكل معين ، ومماثل فى هيئته للقانون العربى ، وان يكن له جانبان مائلان ، بدلا من جانب واحد فى آلة القانون ، كما أن السنطير يمثل شكلا ثلاثيا مجدوعا عند قمته ، وبدلا من أن تكون أوتاره من معى الحيوان وتوقع أو تنقر بالبلكتروم أو الزخمة ، تلك التى تصنع على شكل نصل من خشب أملس أو تؤخذ من ريشة نسر ، فان له

(أى للسنطير) وترين من المعدن ، ينقران بعصوين صغيرتين من الخشب . تنتهى الواحدة منهما بكعب يكون أحيانا من العاج ، ويؤخذ فى أحيان أخرى من مادة قرنية ، ولا يلمس الأوتار منه سوى جزئه المحدب •

وتربط الأوتار الى أوتاد مغروسة فى الجانب الأيسر من الآلة ، وليس على المسطرة الناتئة الى ما وراء صندوق الآلة ، على النحو الذى نشاهده فى آلة القانون ، وان تكن الأوتار مشدودة ، بالمثل ، من الشمال الى اليمين بدءا من المسطرة أو بيت الملاوى وحتى المحال أو رافعة الأوتار ، وتحمل بالمثل فوق فرس سابقة على المحال •

وعلى قدر استطاعتنا التذكر فان أوتار هذه الآلة زوجية ، وليست ثلاثية مثل أوتار القانون ، أما عدد هذه الأوتار ، وسلمها النغمى ، والنغمات التى تصدر عنها ـ فهذا ما لم تسنح لنا الفرصة لتفحصه •

وتوجد الشمسات فوق الوجه (أو مشدة التناغم) ، لكننا لسنا فى وضع نستطيع معه أن نقطع بحقيقة عددها ، أو شكلها ، مستديرا كان أم غير ذلك ، وذلك أننا لم نحتفظ عنها بذكرى دقيقة •

وليس بمقدورنا أن نضيف لذلك شيئا ذا بال حول هذه الآلة ، ومع ذلك ، فمهما يكن هذا الوصف موجزا فعلا ، فانه يبدو لنا بالغ الافاضة اذا ما قارناه بما قيل حتى اليوم ، عن آلة السنطير ، عند الشرقيين المحدثين •

الهـــوامش :

(١) سبق لنا أن تحدثنا عن اسم السنطور الذى كان يطلق قديما على آلة موسيقية ترى بين النقوش فى معابد أثرية كثيرة فى مصر العليـــا . انظر مقالتنا عن الآلات الموسيقية التى يراها المرء بين النقوش التى تزين المبانى الأثرية المصرية ، الباب الأول ، المبحث الرابع ، الدولة القديمة ، المجلد الأول ، ص ١٨٧ - ١٨٨ [انظر المجلد الســـابع من الترجمـــة العربية] .

(٢) Viennae Austr, 1680, Col 2991, سنتور voc

(٣) العصور القديمة ، دراسات ، ص ١٩٥ (وصف مصر) .

[انظر المجلد السابع من الترجمة العربية] المترجم .

الفصل العاشر

عن الكنجة العجوز "١"

المبحث الأول

حول اسم هذه الآلة ، نمط شكلها وطابعه ، وكذلك نمط وطابع الزخارف والحليات التى تميز الكمنجة العجوز عن بقية الآلات الشرقية الأخرى ، سواء فى مجملها أو فى الأجزاء المختلفة المكونة لها

لابد لنا أن نستعيد الشرح الذى قدمناه عن اسم الكمنجة عند حديثنا عن الكمنجة الرومى ، وبذلك لا يتبقى علينا الا أن نفسر هنا كلمة **عجوز** ، التى تعنى المسن ، على النحو الذى ترجمناها اليه ، وبهذا يغدو كل ما يتعلق باسم هذه الآلة الموسيقية ، الآن ، معروفا ، وربما لم تكن هناك آلة موسيقية تبعث أصالتها على الاثارة مثل تلك الآلة ، سواء كان ذلك فى شكلها أو أبعادها أو نمطها أو فى ذلك العدد الكبير من الزخارف والحليات التى تتجمل بها(٢) ، فلهذه الآلة طابع خاص ، عربى حق ، يختلف كلية عن طابع الآلات الشرقية الأخرى . إذ يتعرف فيها المرء على الذوق الآسيوى مندمجا بالذوق العربى ، كما نلاحظه فى عمارة المنشـآت التى شيدت فى عصر الخلفاء المسلمين ، والتى يطلق عليها فى بعض الأحيان اسم العمارة البربرية mauresque ، وهو الذوق الذى يعلن عن نفسه فى عمارة أقدم المساجد ، ولا سيما فى عمارة المنشـآت التى تبعث على الاثارة ، والبالغة البذخ ، والتى شيدت فى مدينة المقابر - الجبانة - على مقربة من القاهرة ، تكريما لأشهر رجالات المسلمين فى أزهى عصور الاسلام ، فقد شيدت هذه المنشـئات بروعة كانت بمثابة صدمة لكل الرحالة الأجانب .

ومع ذلك فان هذه الكمنجة لم تستلفت اليها الأنظار بفعل نمطها ،

وشـكلها وأبعادها وحلياتها فقـط ، وانما كذلك ، وفوق هذا كله ، بفعل الطريقة التى تشكلت بها ٠

فعلى عكس كل الآلات الموسيقية الأخرى التى نجد لها عنقا مسطحا من اعلى . أى من الجانب الذى تشـد عليه الأوتار ومستديرا من أسـفل ، وأكثر اتساعا بالقرب من الجسم الرنان ثم يقل عرضه مع صعوده باتجاه الأنف ، والتى تمضى فى بعض الأحيان مع تناقص أبعادها حتى طرف البنجاك عكس ذلك كله فان للكمنجة العجوز عنقا متعدد الأضلاع والزوايا فى جزء منه ، وأسطوانى الشكل فى الجزء الآخر ، ويتسع قطره كلما ابتعدنا عن الجسم الرنان A ، بل ان بنجاكها له كذلك قطر أكبر من القطر الذى لأعلى العنق ، وبينما يكون البنجاك فى آلات الموسيقى الشرقيـة الأخر مصمتا ، وتكون للأوتاد رءوس أسطوانية الشكل على هيئة بيزر ، وتنغرس فى المقدمة، على الجانب الأيسر من البنجاك ، وليس قـط على جانبه الأيمن ، وفى حين تربط الأوتار الى هذه الأوتاد خارج البنجاك وعلى رءوس هذه الأوتاد كذلك، فان للكمنجة العجوز بنجاكا مجوفا وأوتادا لها رءوس مسطحة ومستديرة على هيئة قرص ، أو تكون كروية الشكل وتنقسم الى أجزاء ، كما أن هذه الأوتاد تغرس الى يمين البنجاك والى يساره ، وليس فى المقدمة قط ، كما تربط أوتارها داخل البنجاك ، وحول ذيل الأوتاد ، بعد أن يمرروها من خلال ثقب أحدث لهذا الغرض فى هذا الجزء من كل وتد ٠

كذلك ، ففى حين يكون الوجه أو مشدة التناغم فى الآلات الموسيقية الأخرى ، بأكمله ، أو فى جزء كبير منه ، من الخشب ، فانه هنا يقتصر على قطعة من جلد (سمك) البياض ، ومرة أخرى ففى الآلات الموسيقية الأخرى التى أحدثت بها فتحات تسمى **شمسـات** ، بقصد ايجاد صـلة بين الهواء الخارجي والهواء الذى يضمه الجسم الرنان ، تكون هذه الفتحات فوق الوجه

أو مشدة التناغم ، أما في الكمنجة العجوز ، فلا ترى هذه الفتحات الا فوق الجسم الرنان A (٣) ، وبالمثل ، تكون أوتار الآلات الأخرى من معى الحيوان أو من المعدن، أما أوتار هذه الآلة الموسيقية فتؤخذ من خصلات طويلة من شعر معرفة الحصان ، على نحو قريب مما تكون عليه الأقواس (أقواس العزف) عندنا ، وبدلا من أن تكون خافضة الأوتار فيها فوق البنجاك ، كما نرى فى بقية الآلات الشرقية ، فان خافضة الأوتار هنا لا توجد الا عند الملمس الموجود بالعنق •

ولا تزال هنا ، ولا بد ، ملاحظات أخرى كثيرة ، لو أنا شئنا أن نتوقف عند الكثير من التفاصيل الصغيرة ، لكن تمحيصا دقيقا كهذا لا يستحق أن يجد لنفسه مكانا هنا •

الهـــوامش :

(١) الكمنجة العجوز أى الكمان القديم •

(٢) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ٥ ، ٦ •

(٣) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ٦ •

المبحث الثانى
الأجزاء المكونة للكمنجة العجوز

لكى نتصور هذه الآلة فى مجملها بشكل أفضل ، ولكى نجعل من الشرح الذى سنقدمه حول شكلها وخامتها وحلياتها وأبعادها ، أكثر وضوحا فان من الأفضل أن نميز فى البداية ، كل واحد من الأجزاء التى تتألف منها على حدة ٠

تتالف الكمنجة العجوز من الأجزاء الرئيسية الآتية(١) : **الجسم الرنان** A ، وهو يتركب من قطعتين : **الوجه** أو مشدة التناغم ، **والصندوق** : ويأتى هذا الجزء بقطعتيه بعد **العنق** M الذى يمكننا أن نقسمه الى ثلاث قطع هى : **الملمس** T ، و**أسفل العنق** b ، و **القدم** Q ، ثم نجد **البنجاك** C ، الذى نقسمه بدوره الى قسمين : الأول ونسميه **الجسم** C ، والثانى ونطلق عليه **رأس البنجاك** ، ثم **الأوتاد** (أو العصافير) I ويسمى الجزء I منها **الراس** فى حين يسمى الجزء l منها **الذيل** ، وبعد ذلك تأتى **الأوتار** R (٢) ثم **المفاصل** ، **فخافضة الأوتار** F ، **ورافعة الأوتار** X ، وبعد ذلك **الفرس** H ، **والقوس** P (٣) وهو الذى يتكون من **العصا** L ومن **الشعرة** J ، ومن **السير** أو **الحزام** K ٠ وهناك أجزاء كثيرة أخرى تمكن ملاحظتها فى هذه الآلة ، ولا نجد مثيلا لها قط فى الآلات الأخرى ؛ حتى لينبغى علينا ، كيما لا نهمل شيئا ، لا أن نشير الى كل أجزائها وحسب ، وانما كذلك الى ما لهذا الجزء من خصوصية فى تكوينه ، سواء من ناحية الشكل الذى جاء عليه ، أو من ناحية الخامة التى صنع منها ؛

أو من ناحية الوظيفة التى يؤديها ، فهناك أشياء لا يستطيع الرسم ولا الحفر ، على الدوام ، أن يجعلانا نتبينها بوضوح ودون أن نلجأ الى الوصف كما ان هناك بالمثل ، أشياء لا نستطيع أن نفسرها بنجاح دون أن نلجأ الى الرسم والحفر ٠

الهوامش :

(١) انظر الشكلين ٥ ، ٦ (من اللوحة BB) ٠

(٢) انظر الشكل ٦ ٠

(٣) انظر الشكل ٧ ٠

المبحث الثالث

شكل وخامة وموضع كل جزء من الأجزاء السابقة وكذلك الحليات التي يزدان بهـا كل جزء من هذه الاجـــزاء

يتخذ **الجســم الرنان** A الخاص بالكمنجة العجوز . شكل كرة اقتطع منها نحو ثلثها(١) . أما **الصندوق** فيتكون من نواة احدى ثمار جوز الهند حزت فوق أعلى منتصــفها بقليــل . ثم أخذ الجزء الأكبر منهـا بعد تجويفه وتنظيفه . ثم ثقبت فوق سطحها ثقوب مستوية متفاوتة الاتساع . وقد رتبت بشكل منتظم على هيئة صليب مزدوج . يحيط به خط منحن متموج . يبدو وكأنه أشرطة عدة . ربطت الى بعضها البعض .

وليس **الوجـه** أو مشدة التناغم شــيئا آخر سوى جلد بياض مشدود بقوة فوق فوهة نواة جوزة الهند . وقد ألصق هذا الجلد فوق حواف النواة ، من الخارج . بعرض ٧ ملليمترات فوق طول محيطها .

ويسمى **العنق** فى العربية : **العمود** . وقســم منه لا يراه الناظر وهو ذلك الذى يلصق الى ثقب أحدث عند منتصف قاعدة البنجاك . وهذا القسم أقل فى سمكه بكثير من البقية المرئية من هذا العنق أو العمود . وهو مصنوع فى أكبر امتداد له من خشب الأكاجة . تعلوه ترصيعات أو تكسيات من خشب سانت لوسى . ومن العاج . ومن صدف اللؤلؤ ومن النحاس . أما الباقى فهو . ببساطة . من العاج أو الحديد .

وأما الملمس T . أو ذلك الجزء الممتد من خافضة الأوتار حتى أسفل العنق b . الى مسافة ٦٨ مم من الجســم الرنان . فعبـــارة عن أنبوب له

اثنا عشر ضلعا ، وتتوزع الترصيعات التى تتحلى بها بشـكل منتظم فوق جوانبها أو وجوهها الاثنى عشر التى ترصع على التوالى أو على التبادل بصدف اللؤلؤ ، والعاج ، وخشب البلساندر* وخشب سانت لوسى • أما صدف اللؤلؤ فمخروط على هيئة سداسيات مسحوبة ، سبع منهن ، تعلو الواحدة منهن فوق الأخرى بكل ارتفاع ستة من الاثنى عشر وجها التى للساق أو الأنبوب ، ويؤخذ كل واحد من هذه الأشكال السداسية من خشب اللؤلؤ المحاط بشبكة صغيرة من خشب سانت لوسى ، موشاة فيما حولها بشبكة أخرى صغيرة من النحاس،وهناك مثلثات من العاج تملأ الفراغات المجوفة التى تتركها فيما بينها الأشكال السداسية ، بارتفاع كل وجه من الوجوه التى تملؤها • أما الأوجـه الستة الأخرى من الشـكل ذى الاثنى عشر ضـلعا (الأنبوب) فتملؤها شبكة صـغيرة من خشب البلساندر بين شـبكتين من خشب سانت لوسى •

ويتكون **أسفل العنق** من قطعتين : الأولى ، وهى من خشب الأكاجة المصمت ، وهى تلك التى تتاخم الملمس T ، وتؤخذ الأخرى من العاج وهى الجـزء الذى يتلو أو يعقب مباشرة الجزء السـابق ، ويلامس الجسـم الرنان •

والقـدم Q عبارة عن ساق حديدية مربعة الشكل ، مغروسة أسفل العنق ، وتجتاز هذه الساق نواة جوزة الهند من طرف لآخر ، وتتوغل الى ما بعدها لمسافة ٢٠٧ مم ، وتنتهى بزرار على شكل هرم صغير مقلوب ، له وجوه أربعة ، وفوق نواة جوزة الهند بقليل ، تصبح ساق القدم مسطحة بطول يصل الى ٢٣ مم ، وقد أحدث فى هذا الجزء المسطح ثقب مرر من خلاله،

---

* خشب فاخر بنفسجى اللون •

من الخلف ، مسمار ذو رأس ، ثنى ذيله ليتشكل المحجن أو الصـــنارة h من الأمام ، ووظيفة هذه أن تشبك بها الحلقة e لرافعة الأوتار .

ويتكون **البنجـاك** C ، فى جزء منه ، من العاج **المصمت** ، وفى جزء آخر من البلاكاج ، وفى جزء ثالث من النحاس ومن خشب سانت لوسى ومن العفصية الكندية* .

ويصنع جسم **البنجاك** من قطعـة وحيـــدة من العـاج المصمت ، وهـو أسطوانى الشكل ، ويزدان بنتوء زينة فى كل طرف من طرفيه ، وتوجد فى مقدمته فتحة ضيقة وعميقة ، وتوجد حول حواف هذه الفتحة ، وكذلك على طرفى الأســطوانة ، فيما أمام نتــوء الزينة وفيما وراءه ، خمس دوائر ، تتكون كل واحدة منهن من حلقات مركزية (أى تدور حول مركز واحد) تشكل حوافا أو أطرا لهذين الموضعين ، وتزدان بقية سطح البنجاك بنجميات صغيرة صنعت بأساليب متنوعة ، من النحاس وخشب سانت لوسى ، لكنها جميعا تحـاط ، معا ، بدوائر صغيرة تماثل الدوائر الســابقة . أما ثقوب الأوتاد — ويبلغ عددها ثلاثة فى كل وجه ، على الرغم من أنه لا يوجد لهذه الآلة سوى وتدين ووترين — فتحاط بدوائر صغيرة شـــبيهة بدوائر الأطر أو الحواف ، وان يكن قطر النجميات المشكلة لها أكبر من قطر الأخريات .

ويكاد **رأس البنجـاك** يشبه اناء مصريا يسمونه بردق يعلوه غطاؤه : وقد لا يكون علينـا ، فى الحقيقة ، أن نقـارب بينهما على نحو مبـالغ فيه أو نسعى لأن نجد لهما نفس الأبعاد ونفس النسب ، ومع ذلك فان لرأس البنجـاك هذا علاقة شـــبه كافية بهيئة هذا الاناء ، حتى لتســتطيع هذه : وبسهولة ، أن تستدعى على الفور صورة الأخرى الى أذهان من يعرفونها

---

* شجرة من أشجار الزينة من الفصيلة الصنوبرية .

أو تساعد أولئك الذين لم يروها قط ، على أن يتصوروها • وهذا الجزء من البنجاك مصنوع من خشب شبيه بخشب العفصية الكندية ، وهو يزدان بشرائط صغيرة من العاج شبيهة بأضلاع شمامة ، يقف كل واحد منها من الآخر على مسافة متساوية ، بكل امتداد محيطها ، بدءا من القمة الدنيا حتى ارتفاع ما يمكننا أن ننظر اليه باعتباره منشـأ عنق البردق ، وهناك توجد كذلك زينة ملصـقة ، صنعت هي الأخرى من العاج ، مشـكلة خطا دائريا متعرجا ، بحيث تفضى زوايا تعرجه الى قمة الأضلع السابقة ، وفوق الخشب البادى فى الفراغات الفاصلة بين الضلوع العاجية ، توجد دوائر صغيرة من العاج كذلك ، أما الجزء الأكثر نسولا أو خيطية من هذا الرأس ، أى ما يمكننا تسميته بعنق البردق ، فينقسم بدوره ، فى كل ارتفاعه ، الى ثمانية شرائط طولية من العاج ، تبدأ عند قمم الزوايا المتبادلة الداخلية ، والمناظرة للزوايا السابقة المشكلة للخط الدائرى المتعرج وعلى مسافات متساوية فوق حافة الاناء توجد أربع دوائر صغيرة من العاج ، وكذلك فوق الزرار الذى تمثلناه فى شكل غطاء هذا الاناء ، ومع ذلك فحيث أن هذه الحافة أو الاطار تشكل نتوءا وأن الجزء الأدنى من الزرار كروى الشكل ، ويشكل سطحا متراجعـا فان كل واحدة من الدوائر العاجية تنقسم الى قسمين بفعل هذا الجزء المتراجع الذى ينفصل عن الاناء ، عن طريق الفتحة ، ولهذا الزرار ، وهو فيما يبدو من خشب البليساندر ، شكل كرة مستطيلة فى الجزء العلوى منها ، ينقسم سطحها كذلك الى أربعة شرائط صغيرة من العاج ، تبدأ عند منتصف ارتفاع الكرة ، وتمتد حتى القمة ، وتوجد ، كذلك ، دوائر صغيرة من العاج ، فوق الأجزاء الوسيطة الأخرى التى تترك الخشب مكشوفا •

وتصنع **الأوتـاد I** ، التى وصفناها من قبل ، من خشب القيقب ، وهى تجتاز البنجاك من طرف لآخر ، على نحو ما تفعل أوتاد الكمان لدينا ،

أما الجزء من ذيل كل وتد من هذه الأوتاد ، والذى يدخلونه فى الجزء الأجوف من البنجاك ، فيخترقه بالمثل ثقب يستخدم فى تمرير مرابط الوتر ، ولولا ذلك ، لكان عسيرا على الوتر ، من حيث انه يتألف من نحو ستين الى ثمانين شعرة من شعر معرفة الفرس أن يدخل فى ثقب بمثل هذا الضيق • وليس لدينا ما نضيفه الى ما سبق أن قلناه بخصوص رأس الوتد ، أما عن الذيل ، فهو عبارة عن ساق أو قصبة دائرية تمضى مستدقة حتى الطرف المقابل للرأس •

وتتكون **الأوتار** ، كما نبهنا الى ذلك منذ قليل ، من خصلات من شعر معرفة الحصان ، وتضم الواحدة عادة من ٦٠ الى ٨٠ من هـــذه الشعيرات ، ويعقد كل وتر ، بعقدة مربعة ، الى المفصل أو المربط ، وهذا الأخير عبارة عن حلقة كبيرة من معى الحيوان له سمك الوتر الثانى فى آلة الكونترباص - أى الكمان الكبير - (وهو الوتر الذى يصدر النغمة لا la) • ويعقد الطرف الآخر ، بعد مزوره من خلال ثقب الوتد الى الطرف الآخر •

أما **خافضة الوتر** F ، فشريط صغير من الجلد ، يلتف مرتين حول العنق ، فوق الملمس ، ثم يعقد عقدة واحدة من الخلف ، على مسافة ٢٧ مم من البنجاك ، وحيث لا يوجد فى الكمنجة العجوز أنف قط ، وحيث قد تصبح الأوتار ، عند خروجها من البنجاك - وبعد أن تكون قد مرت من فوق الحلية الناتئة التى تزين طرفها الأدنى - بالغة البعد ، ولحد مفرط ، عن الملمس ، فانهم يقاربون فيما بينها بضمها بقوة ، عن طريق شريط من الجلد F ، هو الذى يشكل ما نطلق عليه اسم خافضة الوتر •

وتوجد **فى جاذبة الأوتار** X حلقة دائرية من الحديد e تعقد فيها الأوتار المأخوذة من شعر معرفة الحصـان ، وتشبك هذه الحلقة الى صـنارة

أو محجن من الحديد n **يمسك بقدم الآلة الموسيقية ٠**

وتصنع **الفرس** H من خشب التنوب* . وتوجد عند قمتها حزتان أو شجتان ، عريضتان ، لحد يكفى لاحتواء كل واحد من الوترين ، وتنتهى أقدام أو كعوب هذه الفرس بنتوء صغير من الخارج ، تحط — هى — عليها ، مما يجعل وعاءها أكثر اتساعا ، بحيث يصبح بمقدور هذه الفرس ، بسهولة أن تظل واقفة فوق الوجه ، حتى بدون تأثير ضغط الأوتار التى تبقى على هذه الفرس ثابتة فى هذا الموضع ، حين تكون (هذه الأوتار) مشدودة ٠

أما **القوس** P فيتألف على نحو مخالف للاقواس لدينا ، فعصاه مجرد غصن دردار ، لم يكلف القوم أنفسهم عناء تخليصه من لحائه ٠ وهذه العصا ، التى تقابل ما نطلق عليه نحن اسم **رأس القوس** ، جوفاء حتى ١٤ مم من طولها ٠ وفى هذا الطرف نفسه ، فى الجهة المقابلة لتلك التى تشد اليها خصلة شعر الحصان ، تشق العصا بكل عمق الجزء الأجوف منها . وينتهى التجويف بثقب يتجاوز أو يبرز من هذا الجانب نفسه ، وعند الطرف الآخر ، وفى المكان الذى ينبغى أن يوجد فيه عقب أو كعب أقواسنا من ناحية شعيرات معرفة الحصان ، توجد حلقة من الحديد على شكل Ω يمر طرفاها المغروسان فى سمك العصا ، من جانب لآخر ، ويربطان وينثنيان الى الجانب الآخر ، وتربط خصلة الشعر عند طرفيها بخيط سميك ، ويدخل أحد هذين الطرفين فى الجزء المجوف من الرأس P أو فى الجانب الأعلى من القوس ، ثم يخرجونه من الثقب σ ، الذى يعقد بالقرب منه هذا الطرف بقصد تثبيته عند هذا الموضع ، ويربط الطرف الآخر من الخصلة عن طريق عقده الى الحلقة الحديدية الأولى d فى السير أو الحزام K ، ويمرر هـــذا

---

* صنف من الصنوبر ٠

السير مرتين فى الحلقة الأولى والثانية ، مع شد طرفيه بقوة بقصـد جذب شعيرات معرفة الحصـان . ثم يعقد هذان الطرفان الى الحلقـة الأخيرة التى تحجزها حلقة الحديد التى على شكل Ω . والتى روعى أن تدخل اليها هذه الحلقة قبل غرسها فى العصا ، ومن قبل أن ينثنى طرفاها .

الهـوامش :

(١) انظر اللوحة BB . الشكل رقم ٦ .

المبحث الرابع

أبعاد الكمنجة العجوز واطوال اجزائها

يصل الطول الاجمالى للكمنجة العجوز الى نحو ٩١٠ مم ، بدءا من قمة رأس البنجاك ، حتى قمة الزرار المخروط على هيئة هرم مقلوب ، والذى يشكل نهاية لقدم هذه الآلة .

ويبلغ عمق الصندوق ٧٤ مم ، ويبلغ **قطر** اتساعه ، مقيسا بشكل مواز للوجه ــ وان يكن الى أسفل بمقدار ٢٣ مم ــ نحو تسعين ملليمترا ، فى حين أننا لو قسناه من حافة لأخرى لفوهة نواة جوزة الهند ، فلن يتجاوز طول هذا القطر ٨٦ مم ، وهو ما يساوى طول قطر مشدةالتناغم أو الوجه .

ويبلغ طول العنق أو العمود M ، بدءا من أسفل البنجاك فى S وحتى الجسم الرنان ٣٧٩ مم ، أما طول الملمس T الممتد من عند خافضة الوتر F حتى أسفل العنق b فيبلغ ٣١١ مم ، ويبلغ قطر سمكه بالقرب من خافضة الوتر نحو ٣٦ مم ، لكنه لا يبلغ بالقرب من الحافة b عند أسفل العنق سوى ثلاثين ملليمترا ، ويصل ارتفاع أسفل العنق ، من النقطة b الى ٦٨ مم ، منها تسعة عشر ملليمترا تشغلها قطعة من خشب الأكاجة هى التى تتاخم الملمس T ، أما الجزء الباقى من العنق فيشغل بقطعة من العاج تسبق الجسم الرنان مباشرة ، وفوق هذا الجزء من العنق كذلك من b الى

b تحك الأوتار بواسطة القوس ، وليس من فوق المشدة أو الوجه ، كما يحدث فى آلاتنا التى توقع عن طريق القوس ، وتلك خاصية أخرى تسترعى الانتباه فى آلاتنا هذه .

وحيث لا تضم قدم الآلة ، أى الساق أو القصبة الحديدية Q سوى ما هو ظاهر الى الخارج ، وليس الجزء المار فى داخل الجسم الرنان ، ولا الجزء المغروس فى القسم الأخير من أسفل العنق أو العمود ، فان الجزء المرئى من الساق لا يزيد طوله عن ٢٠٥ مم ، ومن السهل تقدير طول بقية هذه الساق، ما دمنا قد قدمنا أطوال الأجزاء التى تدخل - هى - فيها ٠

ويصل ارتفاع البنجاك C الى ١١٩ مم ، ويصل قطر ثخانته الى نحو ٤٥ مم ، ويبلغ علو رأس البنجاك ١١٦ مم ، كما يبلغ أكبر أقطار الجزء المحدب منه سبعة وأربعين ملليمترا ٠

وترتفع الفرس H لمقدار ١٥ مم ، ويصل اتساع تقديراتها ، كيما تستقبل الأوتار الى ٥ مم بعمق يبلغ نحو ثلاثة ملليمترات .

ولا تبدو لنا بقية أجزاء الآلة ذات طبيعة تخضع لقياس صارم ، وأعتقد أن علينا أن نعفى أنفسنا من عناء تقديم تفاصيلها الى القارىء ٠

المبحث الخامس
حول الائتلاف النغمى للكمنجة العجوز ، وحول حجم ومدى تنوع النغمات التى يمكننا الحصول عليها من هذه الآلة

يتعرف المرء فى الائتلاف النغمى للكمنجة العجوز ، كما يتعرف فى الائتلاف النغمى لغالبية الآلات الموسيقية الشرقية ، على المبدأ الهارمونى الذى ساد عند القدماء ، أولئك الذين كانوا ينظرون الى الرباعية باعتبارها أكمل التناغمات وأتمها بعد الثمانية ، وباعتبارها أنموذجا للنظام الموسيقى كله والحد الطبيعى لتقاسيم هذا النظام · ويقوم هذا المبدأ على أن النغمات ، فى النظام الدياتونى الطبيعى(١) تعلن عن نفسها ، على الدوام ، متعاقبة ، رباعية فى اثر رباعية ، مع احتفاظها بالعلاقات أو النسب نفسها فيما بينها ، ولم تبد لهم الخماسية باعتبارها تناغما طبيعيا مماثلا ، لأنها لم تكن تصدر بشكل مباشر عما كانوا يطلقون عليه اسم **الهارمونى** ، ولأنهم لم يكونوا ينظرون اليها الا باعتبارها مقلوبا للرباعية أو مكملة للثمانية أو ملحقة بها كانت الخماسية عندهم تأتى مقلوبا للرباعية عندما ننزل من النغمة الغليظة من هذا التناغم الى ثمانية النغمة الحادة ، كما هو الحال عندما نهبط من الرباعية النازلة فا fa ، أوت ut الى ثمانية الـ فا fa الأولى على هذا النحو : فا ، أوت ، فا ، وتكون (الخماسية) مكملة أو ملحقة بالثمانية حين نشاء الانتقال من النغمة الحادة للرباعية الى الثمانية الحادة من النغمة الغليظة لهذه الرباعية نفسها ، كما هو الحال عندما نعلو من الرباعية الصاعدة : أوت ut . فا fa الى الثمانية الحادة للنغمة أوت ut والتى نترنم بها صعودا على هذا

لنحو : أوت ، فا ، أوت ، ولكن الأقدمين لم يكونوا يستخدمون الخماسية قط كي يؤلفوا . أو ينظموا ، أو يقسموا مدى أو مساحة نظامهم الموسيقى ، كما لم يستخدموها ، للسبب نفسه ، فى الائتلاف النغمى أو فى الجدول النغمى لآلاتهم الموسيقية ٠

ولهذا السبب ، فان الآلات الموسيقية فى الشرق ، حيث لا تعرف المبادىء الجديدة للهارمونية ، والتى أفسح لها مجالا ، ذلك الاصلاح الذى قام به جى ارزو لنظامنا الموسيقى ، وحيث يجهل الناس جهلا مطبقا ابتكار الطباق* وكذا استخدام هارمونيتنا الحديثة هذه الآلات مدوزنة ـ لا تزال ـ فى الرباعية ، فى أغلب الأحيان ، بأكثر مما تكون مدوزنة فى الخماسية فان وجدت خماسية فى السلم النغمى لهذه الآلات فانها لم تأت الا بشكل غير مباشر ، على نحو ما شرحنا لتونا ، واذا حدث خلاف ذلك ، فلعل هذه الآلات ـ التى قد تقابل فى ائتلافها النغمى نغمة خماسية ـ تنتمى الى أوروبا الحديثة أكثر مما تنتمى الى آسيا أو أفريقيا ، وهو الأمر الذى يكشف عنه شكلها بسهولة ، والذى نستطيع الحكم عليه عن طريق مقارنتها بالآلات المرسومة هنا ، والتى يوجد من بينها ما سوف يتناقض بشكل صارخ مع تلك الآلات التى جمعناها فى اللوحة BB ، وهذه آلات شرقية بلا جدال .

وحيث أننا لا نجد فى الكمنجة العجوز شيئا أوروبيا على الاطلاق فلا بد أن يكون ائتلافها النغمى اذن شرقيا صرفا ، وأن يتكون هذا من الرباعية ، كما هو الحال فى الواقع ، وكما تيقنا منه ، ليس فقط عن طريق النقر على أوتاره **على الخالى** ، بل كذلك لأننا طلبنا الى الموسيقيين اسم النغمة

---

* الطباق ، لحن يضاف الى آخر على سبيل المصاحبة ، أو قطعة موسيقية تؤلف بهذه الطريقة ٠ (المترجم)

التى لا بد أن ترددها هذه الأوتار ، ذلك أننا اذا افترضنا أن آذاننا قد تخدعنا ، أو أن تكون أذن الموسيقى العربى قد أساءت تقديم العون اليه عند ضبطه أو دوزنته لهذه الآلة . فلن يكون مرجحا البتة . أن يضاف الى هذه السلسلة الطويلة من الأخطاء ونوبات سوء الفهم ، خطأ جديد آخر حول اسم هذه الأوتار ، أو النغمات التى ينبغى لها أن ترددها ، ومع ذلك . فقد سمعنا وقتئذ ، كما كنا نسمع دوما فى ذلك الوقت ، وطيلة ما يزيد على سنوات ثلاث أوتار الكمنجة العجوز تردد الرباعية ، ولم يكف الموسيقيون المصريون خلال هذا الوقت عن أن يرددوا على مسامعنا أن النغمة الغليظة تسمى **دوكاه** ، والحادة تسمى **نوى** ، وكل منهما تبتعد عن الأخرى ، فى النظام الموسيقى عند العرب ، بفاصلة مقدارها رباعية ، وهكذا تكون لمثل هذه الشهادات كل ضمانات الثقة ، كما لا يمكن ، بعد هذا الحشد للبراهين ، أن يكون هناك ، بالنسبة لنا ، شبهة من شك فيما يتصل بالائتلاف النغمى للكمنجة العجوز ، والذى نقدمه ، هنا ، فيما يلى :

الائتلاف النغمى للكمنجة العجوز

1.re corde. NAOUÂ. *2.e corde.* DOUKÂH.

وليكن صحيحا أن أوتارا تتكون من ستين الى سبعين شعيرة من شعر معرفة الحصان لا تستطيع أن تردد نغمة موحدة ، عذبة ، ممتلئة على شاكلة النغمات التى يرددها وتر مأخوذ من معى الحيوان ، مبروم جيدا ، أو نغمة بالغة الوضوح كتلك التى تصدر عن وتر مصنوع من المعدن ، وهو أمر كنا جد مهيئين للاعتقاد فى صحته ، وليكن صحيحا كذلك أن بنية الكمنجة العجوز غير مهيأة كى تصدر نغمات نقية مليئة على غرار النغمات التى نشغف لسماعها من آلاتنا الموسيقية ، فان من المؤكد أن نغمات هذه

الآلة قد بدت وبها بعض شيء من عجف ، وبعض شيء كذلك من اضطراب وبعض شيء أنفيا أجشا ، حتى لقد ظننا في البداية أن اعتيادنا على سماعها دون نفور هو أمر يدخل في عداد المستحيلات ، ومع ذلك ــ وهذا اعتراف من جانبنا ــ فقد وجدنا ، بأنفسنا ، وبمضي الوقت ، أن ما كان يصدمنا منها أكثر من غيره ، في البداية قد غدا ، على وجه الدقة ، ما قد أوحى لنا بعظيم البهجة والنفع ، وما أخذ يبدو لنا الأكثر تعبيرا والأعظم تأثيرا . وحين فكرنا في هذا التغيير غير المنطقي الذي فعل فعله فينا ، ساعين لاستكناه سببه كيما نقدم عنه تفسيرا ، فسرعان ما اقتنعنا أن انطباعنا الأول كان يعود بالضرورة ، وربما كان هذا هو سبب الأسباب ، الى أفكارنا المسبقة ، أكثر مما كان يعود الى طبيعة هذه النغمات في حد ذاتها ، كما اكتشفنا أن ما كان يشوب نقاءها ، في سمعنا ، هو ما كان يقترب بنغماتها ، ولدرجة أكبر ، من الصوت البشري ، وهو ــ أي الصوت البشري ــ الذي يند كثيرا عن العيوب بل يندمج بها في تعبيرات بعينها(٢) كما أنه يعاني على الدوام من انحرافات متفاوتة القدر بفعل فيض المشاعر التي يحملها أو يعبر عنها أو يجيش بها ، وبفعل التغييرات التي تعتوره ، عن ذلك ، أجزاء الأداة التي تحدثه ، لا سيما حين تكون هذه المشاعر بالغة التدفق . ومن هذه التجربة الأولية رأينا نتائج عديدة تتفرع ، جاءت الوقائع والتجارب لتطابقها أو تؤكدها أكثر فأكثر ، حين حطمت غالبية الأحكام المسبقة لتربيتنا أو ثقافتنا الموسيقية ، حكما وراء حكم .

ومن هنا جاءت هذه المبادىء التي ننظر نحن اليها كأمور ثوابت لا تحتمل المراء :

أولا : أن النغمات التي تعد الأكثر روعة ونقاء تفعل فعلها على أحاسيسنا عن طريق قوة وحيوية الهزة التي تحدثها على الياففنا العصبية ،

أكثر مما تحدث هذا الأثر على أرواحنا ٠

ثانيا : أن الأصــوات (البشرية) التى تستحوذ على اعجابنا أكثر من غيرها بفعل نقائها وروعة جرسها ، نادرا ما تكون هى تلك التى تحرك المشاعر أو تمس شــغاف القلوب أكثر من غيرها (أى بنفس درجة نقائها وروعة جرسها) ٠

ثالثا : كثيرا ما يستطيع ممثل هزلى بارع أو ممثل درامى رائع ، لا يملك صوتا يتملق اعجاب سامعيه ، لـكنه يعرف كيف يبث الانفعالات فى نغمات صوته - يستطيع مثل هذا الممثل أو ذاك أن يجعل المشاعر التى يعبر - هو - عنها ، تتوغل بقوة وفعالية حتى أعماق أرواحنا ومشاعرنا ، فى حين لا يقدر أفضل المغنين ، اذا ما اعتمد على مجرد نقاء صوته ومهارته أن يجعلنا نتبين الفكرة والخبرة اللتين يستهدى بهما صوته ، وفى الوقت الذى يشنف - هو - فيه آذاننا ويمتع أرواحنا بمثل هذا الكمال ، فان القلب منا يظل باردا ٠
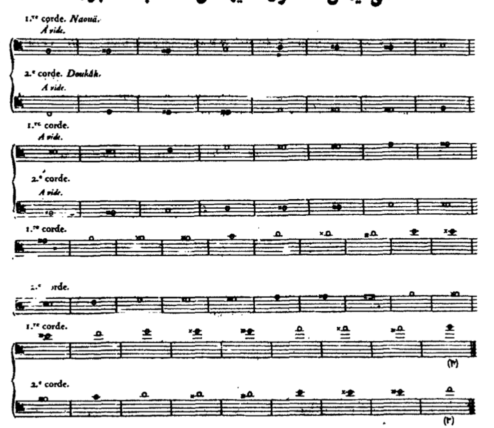
رابعا : وأخيرا فان من المستحيل أن تتقدم الموسيقى تقدما حقيقيا ، فى أى مكان لا تكون - هى - فيه خاضعة لأحكام القلب والعقل أو عندما تضحى بما لها من تعبير فى مقابل امتاع الأذن أو هدهدة الأذواق أو الجرى وراء عبث « الموضة » ونزواتها ٠

وهــكذا ، فاذا لم يسترع انتباهنا سوى ما يمكن أن يحصـــل عليه الموســيقيون المصريون من الـكمنجة العجوز ، فلسوف نجــد هذه الآلة ، بلا ريب ، شحيحة للغاية ، ومحدودة للغاية ٠٠ فهم لا يعزفون عليها سوى ألحان غنائية (أو مصاحبة للغناء) ، وهذه الألحان عندهم ، لا تتيح الفرصة لوجود مساحات نغمية بالغة الاتساع ولا تؤدى الى تنوع كبير فى النغمات،

ومع ذلك ، فحيث لا يوجد قط على ملمسها من عقدة تحدد عدد هذه النغمات أو تحد منها ، وحيث يستطيع المرء ، عكس ذلك ، أن يحصل على نغمات تعادل كل جزئيات امتداد الوتر ، طالما ظل هذا الوتر محتفظا أو قادرا على التردد ، فان مدى نغمات هذه الآلة يكون واسعا لحد يكفى لعدم احداث أى ضيق للحن (الميلودى) أو تضييق عليه ، ولعل النظام الموسيقى عند العرب ، وهو الذى يسمح بتنويع النغمات أكثر بكثير مما يسمح بذلك النظام الموسيقى عندنا ، أن يشكل ينابيع متجددة لينهل منها موسيقى بارع •

واليكم سلم النغمات التى أسمعنا اياها الموسيقيون المصريون ، الذين طلبنا ذلك اليهم ، ويردد كل وتر ، كما نرى ، مساحة من ثمانيتين ، وعن طريق تقسيم الفواصل ، طبقا لنظام الموسيقى العربية ، فان هاتين الثمانيتين تشتملان على خمس وثلاثين نغمة •

تنوع ومساحة النغمات
التى يمكن الحصول عليها من الكمنجة العجوز



الهـــوامش :

(١) نطلق اسم **النظام الدياتونى الطبيعى** على ذلك النظام الذى ينتج عن سلسلة من النغمات الطبيعية ، على غرار تلك التى تنتمى الى النظـام الموسيقى عند الاغريق ، والتى كانت تنتهج هذا التسلسل الهارمونى : سى ، مى ، لا ، رى ، ســول ، أوت ut ، فا ، وهى التى كونوا منهـا سباعيتهم الوترية : سى ، أوت ، رى ، مى ، فا ، سول ، لا ٠

(٢) يأخذ الصوت (البشرى) فى غالبية الأحيان نغمة أنفية عند التعبير عن العواطف السوداوية والحزينة ، وتكون له نغمة حادة أو قوية واضـحة عند التعبير عن الازدراء ، ولا ســـيما عندما تصـدر عن نفور أو اشمئزاز طاغيين ، ويكون لها هذا الطابع نفسه ، كذلك ، حين تعبر عن النقمة أو السخط ، وكذلك حين تعبر عن الرغبـة التى تحتـدم فى صمت وكتمان ، وأن يكن ذلك على نحو أقل ، ثم تتصف بهذه الصفة نفسها ، ولكن على نحو أدنى مما سبق ، عندما تعبر عن الاحتقار ـ وكذلك عندما تعبر ، فى بعض الأحيان عن الأسى ، والألم والنشيج ، لا سيما حين يكون الأمر ناتجا عن مظلمة ، أو عن قسوة يشعر المرء ازاءها بالموجدة ، لكنه لا يجرؤ على الثورة عليها ، كما يتخذ الصوت البشرى هذه النبرة نفسها فى حالات أخرى كثيرة ٠

(٣) ،(٣) هذه النغمات الأخيرة ، هى التى نحصل عليها من عند أسفل العنق أو العمود ، وهو الجزء المصنوع من خشب الأكاجة ، والذى يقع مباشرة فوق القطعة المصنوعة من العاج ٠

الفصل الحادي عشر

عن الكمنجة الفرخ أو الكمنجة الصُّغَيَّرة (1)

المبحث الأول

لن يكون من العسير علينا أن نوجز عند وصفنا للكمنجة الفرخ ، اذ إن هذه الآلة الموسيقية تنتمى الى النوع نفسه الذى تنتسب اليه الكمنجة العجوز ، كما أنها لا تختلف عنها بصفة أساسية الا فى ائتلافها النغمى (أى فى الطريقة التى دوزنت بها أوتارها) ، ذلك الذى يتأسس على نغمة خماسية أحد ، وكذلك فى نسب أبعاد صندوق الجسم الرنان،اذ تقل هنا عما عليه الحال هناك بمقدار النصف ، ولعل هذا هو ما أدى الى اطلاق اسم الكمنجة الفرخ ، وهى تسمية تعنى قطعة أو جزء من الكمنجة ، وقد جعلنا نحن منها الكمنجة النصف ـ أو الكمنجة الصغيرة ۰ ويمكن القول بايجاز ، أن هذه الآلة الصغيرة قد بنيت بالطريقة نفسها التى قامت على أساسها الكمنجة السابقة أما أسماء أو عدد أجزائها فهى ذاتها هنا وهناك ، وتحتفظ أبعاد هذه بالنسب نفسها القائمة بين أبعاد تلك ، وفيما عدا جسم الآلة ، فان أطوال الأجراء فى هذه الآلة قد جاءت مماثلة لأطوال الأجزاء المناظرة فى الآلة السابقة ۰

وسنستخدم هنا نفس حروف الدلالة التى استخدمناها فى الفصل السابق ، للاشارة الى الأشياء نفسها ، حتى تتمكن العين ، وقد تعودت عليها من قبل ، أن تهتدى اليها بسهولة ۰

الهـــوامش :

(١) كمنجة فرخ أو كُمانجة صغيرة أى الـكمان النصف أو الـكمان الصغير ، انظر اللوحة BB ، الشكل ٨ ۰

المبحث الثانى
عن الشكل والخامات والحليات والأطوال الخاصة بالكمنجة الفرخ ، وحول أجزائها كذلك

يكاد يكون شكل الكمنجة الفرخ مماثلا لشكل الكمنجة العجوز ، أما الخامة التى تستخدم فى بنيتها فعبارة عن قسم من نواة احدى ثمار جوزة الهند ، وجلد سمكة بياض ، وأجزاء من خشب الأبنوس ، وخشب الأكاجة وخشب شجرة الموت* وخشب القيقب كذلك ، ثم من العاج والحديد وشعيرات معرفة الحصان والجلد وأوتار من معى الحيوان وخيوط دوبارة ٠٠ وهكذا دخل فى تركيب هذه الآلة الصغيرة ، كما رأينا ، خامات أخذت من ممالك الطبيعة الثلاث(١) على نحو ما حدث فى حالة الكمنجة العجوز ٠

أما الحليات التى تتزين بها الكمنجة الفرخ فأبسط كثيرا من تلك التى وجدناها فى الكمنجة العجوز ، فهذه ـ هنا ـ ليست الا من العاج ، وقد طعمت أو أدمجت أو ثبتت بالخشب عن طريق مسامير صغيرة من النحاس ٠

ويبلغ الطول الاجمالى لهذه الآلة الموسيقية ٨٦٤ مم ، ويتكون الجسم الرنان A من الأجزاء نفسها التى تضمها أو يتكون منها الجسم الرنان فى الكمنجة العجوز ، كما أنها قد صنعت من الخامات نفسها فى الآلتين الموسيقيتين ٠ ولصندوق آلتنا هذه(٢) شكل مخروط بيضاوى مجدوع عند قمته ، وهو مأخوذ من نصف نواة احدى ثمار جوز الهند ، وقد أفرغت تماما من داخلها على غرار النواة التى صنعت منها (من قبل) الكمنجة العجوز ، ولكن مع

---

* شجرة تطرح ثمارا كالتفاح وتفرز نسغا ساما ٠ (المترجم) ٠

انتزاع قاعها ، الذى كان بمقدوره أن يشكل قمة المخروط ، مما يجعل هذا الجزء مفتوحا فتحة كبيرة مستوية ، وهناك ، بالاضافة الى ذلك ،ثقوب صغيرة ثقبت بشكل مستو فوق سطحها ، وهذه موزعة بشكل منتظم على الوجهين فقط ، ويوجد بالقرب من القاعدة ثقبان أكبر اتساعا من الثقوب الأخرى ، ويصل عمق الصندوق الى ٤٤ مم ، ويشكل الوجه أو المشدة سطحا بيضاويا(٣) يزيد قطره الاكبر عن ٦٨ مم ، فى حين لا يتجاوز قطره الأصغر الـ ٥٤ ملليمترا ، وهذه الأطوال هى ـ كذلك ـ الأطوال نفسها التى لفتحة نواة جوزة الهند التى يشد فوقها جلد البياض ، المشكل للوجه أو لمشد التناغم ٠

أما العنق M فساق أو قصبة مستديرة تمضى مستدقة بشكل ملحوظ بدءا من البنجاك C حتى الجسم الرنان A ، ونجدها نحن مقسومة الى جزئين : الملمس T وأسفل العنق bb ، فأما الملمس فمن خشب شجرة الموت ، ويزدان فى كل امتداده بثمانى شبكات صغيرة من العاج ترتفع بشكل حلزونى : أربع منها فى اتجاه ، والأربع الأخريات فى الاتجاه المقابل ، وتصطف هذه الشبكات بشكل تبادلى ، وتبتعد كل منها عن الأخرى بمسافات متساوية ، بطريقة تجعل الشبكات التى تمضى فى اتجاه ، تقطع-بما يشبه زاوية مستقيمة-الشبكات الأخرى التى تتخذ الاتجاه المضاد ، مما يكون أشباه معين ، توجد فى وسطها لوحة صغيرة من العاج تشكل زهرة على هيئة صليب ٠ ويبلغ امتداد العنق ، طولا ، ابتداء من الملمس T نحو ٢٤٠ مم ، ويصل قطر سمكه عند خافضة الأوتار F الى ٣٣ مم ، أما عند الاقتراب من قمة أسفل العنق b فلا يزيد القطر عن ٢٨ مم ٠ ويصنع أسفل العنق bb من قطعة وحيدة من خشب الأكاجة المصمت ، والعارى من أى زخرف ، ويصل طوله الى ١٠٢ مم ٠ ويبلغ قطر

الطرف التالى مباشرة للملمس T نحو ٢٧ مم ، أما قطر سمك الطرف المقابل ، أى الطرف الملامس للجسم الرنان فيقترب من ٢٣ مم ·

وتماثل القدم Q قدم الكمنجة العجوز ، وهى تنغرس فى أسفل العنق b ، وتمر من داخل نواة جوزة الهند المكونة لصندوق الآلة . وتتوغل العارضة من الطرفين ، الى ما وراء الصندوق بامتداد يصل الى ٢٦٤ مم ، وتنتهى بزرار مخروطى صغير ، وعلى مسافة أربعة عشر ملليمترا أسفل صندوق الآلة تتسطح هذه القدم ، على نحو ما تصنع قدم الكمنجة العجوز ، ومثلها كذلك تتسع مكونة قطعا ناقصا ، يبلغ طول قطره الأكبر ، الذى يتخذ نفس اتجاه الساق أو القصبة الحديدية نفسها ، خمسة وعشرين ملليمترا ، فى حين يبلغ قطره الأصغر أربعة عشر ، ووسط هذا القطع الناقص ، أحدث ثقب مرر من خلاله ، والى الخلف ، مسمار حتى رأسه ، ثم ثنى الجزء الذى يبرز من الأمام (ذيل المسمار !) بطريقة تجعل منه محجنا كبيرا ، يفى بالغرض نفسه الذى يفى به نظيره فى الكمنجة العجوز ·

أما البنجاك C فمصنوع من قطعة واحدة من خشب الأبنوس ، ويختلف جسمه قليلا فى شكاله ، عن بنجاك الكمنجة العجوز ، وان يكن عاريا تماما من أى زخرف ، وليست للرأس هنا هيئة البردق التى يتخذها الرأس فى الكمنجة السابقة ، لكنها تمثل اناء آخر ، مصريا كذلك ، يطلقون عليه فى العربية اسم **قلة** يعلوها غطاؤها ، ويتمثل الاختلاف بين الإناءين فى أن رقبة الأول تمضى متسعة لتتخذ شكل القمع ، فى حين تكاد تكون رقبة الآخر اسطوانية الشكل ، ولها القطر نفسه فى كل طولها ·

وأما الأوتاد I فقد صنعت بشكل أكثر تأنقا عما جاءت عليه أوتاد الكمنجة العجوز ، ورأس الأوتاد هنا من العاج ، وتتخذ شكل قرص يأخذ الجانب المسطح منه اتجاها عموديا موازيا للبنجاك ، وقد خرط هذا القرص

بواسطة المخرطة ، وتوجد فوق سطحه ، وكذلك على سمكه ، نتوءات زينة زخرفية دائرية الشكل ، وتدور الدوائر التى يزدان بها السطح حول مركز واحد،أما تلك التى توجـــد فوق السمك فمتوازية ٠ وعند مركز هـــــذا القرص ، يرى الزرار الذى يشكل نهاية الذيل ، من هذه الناحية ، بارزا الى الخارج ، فى حين يتوغل هذا الذيل نفسه فى الناحية المقابلة ٠ وهو مصنوع من خشب القيقب ، وقد سويت استدارته بالمخرطة ، ويجتاز سمك البنجاك من طرف لآخر ، ونتيجة لذلك ، فانه يمر بالفجوة العميقة والمستطيلة التى أحدثت بالبنجاك من الأمام ، كما هو الحال فى الكمنجة العجوز ، كى تدخل فيها الأوتار ويتم ربطها الى الأوتاد ٠ لكن القوس(٤) ، وكذا بقية ما يتصل بهذه الآلة يظل ، بشكل مطلق ، نفس ما نجده فى الآلة السابقة

الهـــوامش :

(١) اذ يقتنع الصينيون بأن لكل واحدة من ممالك الطبيعة ميزتهـــا الخاصة ، وأن لكل واحد من الحيوانات المختلفة والنباتات المتفرقة ، والمعادن المتباينة خصوصية معينة ، فانهم لا يشاءون ، عند تركيبهم لآلاتهم الموسيقية أن يخلطوا ، دون تمييز كل صنوف الخـامات ، اذ ينبغى ، فى رأيهم ، أن تصنع الآلة بخامات اما من المملكة الحيوانية أو من النبـــاتية أو من مملكة المعادن ، أما حين يسمحون بالخلط بين خامات تنتمى الى كل هـــذه الممالك المتباينة ، فانهم يولون أهميـــة كبرى للانتقاء ، الذى يخضعونه لقواعـــد صارمة ، حددوها هم ، طبقا للخواص التى ينسبونها الى الأجسام ٠

(٢) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ٨ ، ٩ ٠

(٣) أنظر الشكل ٨ ٠

(٤) أنظر اللوحة BB ، الشكل ١٠ ٠

المبحث الثالث

عن الائتلاف النغمى ، وعن مساحة وخاصية الكمنجة الفرخ

سبق لنا أن لاحظنا ، فى المبحث الأول ، أن الائتلاف النغمى لهـــذه الآلة الموســـيقية ، لا يكاد يختلف فى شىء عن الائتــلاف النغمى للكمنجة العجوز ، الا فى أنه أكثر حدة بمقدار خماسية واحـــدة ، ولابد أن يدرك القـــارىء من ذلك ، أننـــا كنا نقصد أن يفهم ، ضـــمنا ، أن ائتلافهـــا النغمى يتشكل على أساس الفاصلة الرباعية ، وانه مقتبس عن المبـــادىء نفسها التى تأسس عليها الائتلاف النغمى فى الكمنجة الأولى ، ويمكن كل ما سبق لنا قوله ، عند حديثنا عن الآلة الأولى ، أن ينطبق اذن على الثانية - أى أن مساحة النغمات ، وترتيبها ، مع مراعاة النسب ، لا تتغير هنا .

الائتلاف النغمى للكمنجة الفرخ

1.re corde
MAHYAR.
2.e corde.
HOSSEYNY.

مساحة النغمات وتنوعها

1.re corde.
A vide.

2.e corde.
A vide.

1.re corde.

2.e corde.

وعلى الرغم من أن نغمات هذه الآلة من نوعية مماثلة لنوعية نغمات الكمنجة العجوز ، فقد وجدنا فيها - مع ذلك - بعض شيء من اكتئاب . وبدون أن يكون هذا الاكتئاب منفرا ، فانها على العكس من ذلك تمس المشاعر ، وينتهى بها الأمر بأن يستغرق سامعها فى نوع من الأحلام اذا ما أطال الانصات اليها . ولعل تأثير أنغام هذه الآلة قد أسهم بعض الشيء فى التقليل من النفور الذى اعترانا عند سماع أنغام الكمنجة العجوز، وأعدنا للاستماع اليها ، مع أقل قدر ممكن من التحيز ضدها ، أو الحكم المسبق عليها .

الفصل الثاني عشر

عَن الرَّبابِ

المبحث الأول

حول اسم ونوع ووظيفة هذه الآلة

يتعرف المرء ، دون عناء ، اذا تمعن شكل الرباب ، على الخامة التى صنعت منها ، وطابع وأسلوب شكلها ككل ، كما سيدرك أنها تشترك ، ولابد ، فى أصل واحد ، مع الآلتين السابقتين ٠

واذا كان لابورد Laborde ، فى دراسته عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٣٨٠ ، قد أبدى رأيا مخالفا لما نقول ، فالسبب فى ذلك أنه لم يكن يعرف الآلات الموسيقية التى تحدث عنها الا عن طريق روايات بالغة الخطل ، أو لأنه قد أورد ما كتب بناء على شهادة أناس لم تكن لديهم — وهذا مرجع للغاية — المعارف التى لابد منها ، كى يحكموا جيدا على ما يتصل بفن الموسيقى ، كما أنه ، هو نفسه ، لا ينجو من اللوم ، لأنه لم يسع حثيثا للتأكد من صدق الروايات التى كانت تنقل اليه ، كلما كان ذلك فى مقدوره ، اذ لا يمكن التماس أى عذر له حين يقول ، ربما نقلا عن قولة واحد من الناس ، ان كلمة رباب repab كلمة اغريقية الأصل ، وأن كلمة سمندج Semendje كلمة عربية ، برغم أنه كان ميسورا عليه للغاية أن يتفادى هذا الخطأ ، بفتح أول معجم يصادفه ، أو أن يلجأ الى مشورة المستشرقين فى العاصمة ٠

يقول لابورد : « ان الرباب repab باليونانية القديمة ، أو السمندج Semendje بالعربية ، هى آلة موسيقية تعزف باستخدام القوس ، وليس لها سوى وترين ،أحدهما مدوزن بزيادة ثلاثية كبيرة عن الآخر ، أما ساقها فمن الحديد ، وتمر من جانب لآخر من جانبى العنق ،

ويؤخذ جسمها عادة من نواة ثمرة جوز الهند ، وأما الوجه أو مشدة التناغم ، فجلد مشدود على غرار جلد الدفوف ، وهى الآلة الموسيقية المفضلة من جانب العازفين الجائلين والبحارة والبهلوانات الشرقيين ، وهم يمسكون بها (عند العزف) كما لو كانت آلة كمان » .

ولابد أن الوصف الذى قدمناه عن الكمنجة ، فى الفصل السابق ، سيجعلنا نتبين بجلاء أن لابورد قد خلط بين الرباب والكمنجة(١) ، ذلك أن هناك فرقا هائلا بين هذه وتلك ، فالجسم الرنان للربابة مسطح ، رباعى الشكل على هيئة شبه المعين ، فى حين يأتى جسم الكمان على شكل نصف كرة .

أما الرباب ، ولا يمكن أحد أن يرتاب فى ذلك ، فهى الآلة نفسها التى وصفها لابورد تحت اسم مربى merabba ، فى المجلد الأول من دراسته عن الموسيقى ص ٣٨١ رقم ٦ ، والتى جاء رسمها فى المؤلف نفسه ص ٣٨٠ ، يقول لابورد : « انها آلة تعزف بالقوس ، وتسمى مربى ، وتكاد تنتمى الى نوع الرباب repab على الرغم من أن لها شكلا مختلفا ، ومع ذلك فليس لها فى بعض الأحيان سوى وتر واحد ، وقلما يزيد سمكها عن البوصتين ، ويغطى جسمها ، من فوق ومن تحت بجلد مشدود ، ولها شمسة أو مسمع بالقرب من العنق ، ويعزف الموسيقى عليها كما لو كان يعزف على آلة كمان أو آلة دف أوكوس ، ضاربا على الوتر فى بعض الأحيان بظهر القوس » ..

وينبئنا هذا الوصف الصحيح ، ولكن من الجانب السالب ، عن خاصية لم تتح الفرصة لنا لملاحظتها ، فقد يحدث أحيانا أن ينقر بعض العازفين المتجولين وتر الربابة بظهر القوس ، على نحو ما يضرب العازفون الجائلون فى فرنسا مشدة كماناتهم ، وان كنا نشك أن هذه الحركة تعد جزءا

من فن العزف على هذه الآلة ، كما أننا لا نستطيع ، فى الوقت نفسه ، أن نقنع أنفسنا بان الناس يعزفون على الرباب ، فى أى بلد من البلدان ، على نحو ما نعزف نحن على آلة الكمان . فالقصبة الحديدية الطويلة التى تنتهى بها هذه الآلة تجعل الامساك بها على هذا النحو أمرا مربكا ، وهكذا يكون لابورد مغرقا فى الخطأ حول هـــذه النقطة ، فقد رأينا الرباب على الدوام تمسك على نحو ما نمسك نحن بآلة الكمان الجهير basse de viole ، مـع مراعاة الامساك بها عن طريق طرف ذيلها الحديدى .

وهناك من **الرباب** نوعان ، يتمثل الفرق الوحيد بينهما فى أن الرباب من النوع الأول مزود بوترين ، أما تلك التى تنتمى الى النوع الثانى فمزودة بوتر وحيد .

فأما الرباب المزودة بوتر واحـــد فتسمى **رباب الشـــاعر** أى التى يستخدمها الشاعر ، اذ يستصحب الشعراء والرواة هذه الآلة عند انشادهم الروايات المغناة ، والمنظومة شعرا(٢) .

وأما الرباب المزودة بوترين فتسمى **رباب المغنى** .

ويبدو أن استخدام هـــذه الآلة يقتصر كلية على مصاحبة الصــوت البشرى سواء فى الغناء (العادى) أو فى انشـــاد الرواية الشعرية ، وهم يستخدمونها فى مصر . على نحو مقارب لمـا كانت القيثارة تستخدم عليــه فى الزمن القديم ، وعـــلى غرار ما كان الاغريق يســـتخدمون تلك الآلة الموسيقية التى كانوا يطلقون عليها اسم **الفوناسكوس** أو **التوناريون** (أى المنغمة)(٣) Tonarion و Phonas-cos ولم نر قط هذه الآلة وقد صاحبتها آلات أخرى ، أو صحبت هى آلات موسيقية من نوع تلك التى يستخدمونها فى العزف الجماعى فى مصر ، أو فى موسيقات الاحتفـــالات الرسمية ، أو مناسبات المسرات العامة .

الهـــوامش :

(١) انظر دراستنا عن الوضـــع الراهن لفن الموســـيقى فى مصر ، ص ٧٢٢ الهامش رقم (٢) [المجلد الثامن من الترجمة العربية] ٠

(٢) المرجع السابق ، الفصل الثانى ، المبحث السادس عشر ٠

(٣) المرجع السابق ، المبحث نفسه ، حيث قدمنا أمثلة حول وظيفة هذه الآلة ٠

المبحث الثانى
شكل وخامة وتركيب وأطوال الرباب واجزائها

تختلف الرباب بشكل رئيسى عن كل من الكمنجة المجوز والكمنجة الفرخ ، كما نوهنا من قبل ، فى شكل جسمها الرنان(١) A ، فهو هنا على شكل معين ، قمته موازية لقاعدته ، وضلعاه متساويان أو هما قريبان من ذلك .

وللعنق M شكل اسطوانى ويشكل مع البنجاك قطعة واحدة ، ويبدأ البنجاك C هناك ، من حيث يوجد اختناق صغير يوجد فى وسطه نتوء زينة n ، ثم يستطيل حتى أعلى، ويبدأ ملمس العنق T من عند خافضة الوتر F' حتى صندوق الجسم الرنان أى من T الى T ، والجسم الرنان للبنجاك مجوف ، على غرار الجسم الرنان فى الكمنجات السابقة على هيئة فجوة طويلة وعميقة ، من شأنها أن تتلقى الأوتار ، التى تربط بالمثل الى ذيل الأوتاد ، ولرأس البنجاك كذلك شكل انا يعلوه غطاؤه ، وان تكن رقبته أوسع من رقبة الآنية المصرية المسماة بالقلة ، أما الوتدان فلم يصنعا ، كلاهما ، على نمط واحد ، فى الآلة التى كانت فى حوزتنا ، مما يجعلنا نحدس أن واحدا منهما قد جاء فى موضع آخر مفقود ، ولواحد منهما رأس كروية الشكل (سادة ـ أى بدون نقوش أو حزات) فى حين تنقسم رأس الآخر الكروية الشكل بفعل نتوءات زينة ، دائرية ، الى أجزاء كثيرة ، ومع ذلك فهناك محل للاعتقاد بأن شكل أوتاد هذه الآلة يختلف عن شكل أوتاد الآلات الشرقية الأخرى ، ذلك أننا لم نلق آلة موسيقية ، رءوس

أوتادها كروية الشكل ، سوى هذه ٠

أما قدم الرباب Q فسأق أو قصبة رباعية الأضلع ، مصنوعة من الحديد ، توجد فوقها ، بين مسافة وأخرى ، وفوق كل واحدة من زواياها فجوات مربعة الشكل ، ولأكبر الأجزاء الوسيطة بين هذه الفجوات ، وعلى وجوهه الأربعة ، ثقب مستطيل ، مثقوب بشكل مستو ، اما الأجزاء الأخرى ، فتنقسم من كافة جوانبها بفعل ثلمات جوفاء ، تشكل فيما بينها ، فى بعض الأحيان ، شبكات صغيرة ، وتشكل فى أحيان أخرى ، شرائط مسطحة ٠

وللفرس الشكل نفسه الذى نجده فى فرس الكمنجات السابقة ، ومع ذلك فحيث لم يكن لربابتنا سوى وتر وحيد ، فلم يكن لهذه الفرس سوى فجوة واسعة تتناسب مع عرض الوتر ٠

ويصنع القوس على النحو الذى جاء عليه قوس الكمنجة العجوز ٠

ولا تصنع من الخشب من الجسم الرنان سوى الوصلات ، ويبلغ عدد هذه أربعا ، تندمج أو تتداخل فى بعضها البعض على نحو ما تفعل التروس ، أما الجزء العلوى أو الوجه ، وكذلك الجزء السفلى ، فيتشكل كل منهما من ورقة من جلد الغزال ، مشدودة وملصقة فوق الوصلات الأربع ، ووصلتا قمة وقاعدة الجسم الرنان قد صنعتا كما يبدو من خشب السرو القادم من القسطنطينية ، أما وصلتا الجانبين فمن خشب القيقب ٠

ويصنع العنق والبنجاك من خشب الغبيراء* ، أما رءوس الأوتاد فمن خشب الورد ، وأما الذيل فمن خشب البقس** ٠

---

* شجر ينمو فى الأحراش ، يستخدم خشبه فى صنع الأثاث (المترجم)

** شجر زينة يزرع لتحديد تخوم الحدائق. (المترجم)

وتؤخذ الأوتار وخافضة الوتر والقدم - فى آلتنا هذه - من الخامات نفسها التى تصنع منها نظيراتها فى الكمنجتين السابقتين ، أى من الحديد . فى حين تكون الفرس من الخشب الأبيض .

ويبلغ الطول الاجمالى للرباب نحو ٩٢١ مم ، ويبلغ سمك الجسم الرنان ، أو عرض الوصلات ، وهما شىء واحد ، نحو ٥٩ مم ، ويبلغ اتساع الوجه أو مشدة التناغم ، وكذلك عرض أسفل الجسم الرنان ، نحو ١٥٩ مم عند القمة و ٢٦٠ مم عند القاعدة ، ويبلغ طول الوصلات الموافقة لهذا وذاك من الطولين السابقين الامتداد نفسه بالتبادل ، ويصل طول الجزء المائل من ناحية اليمين ٢٨٨ مم ، أما الجانب المائل من اليسار فيبلغ طوله ٢٩٠ مم ، أما الوصلات التى توافق هذه الجوانب ، فلها ، بالتبادل أيضا ، الأبعاد نفسها طولا .

وبدءا من أسفل العنق ، قريبا من الجسم الرنان ، وحتى قمة البنجاك، يبلغ الامتداد الى ما يقرب من ٤٠٦ مم ، فى حين يكون طول العنق وحده ، بدءا من الجسم الرنان وحتى الاختناق الذى يسبق البنجاك نحو ٢١٧ مم . وينقسم كل هذا الامتداد الطولى ، من مسافة لأخرى مرة بواحدة ، وأخرى باثنتين ، وثالثة بثلاثة ثقوب دائرية تستخدم فى تحديد ملمس الأنغام .

ويبلغ طول خافضة الوتر الى ٥٤ مم بدءا من الاختناق الذى يرى بين العنق والبنجاك .

ويمتد طول قصبة أو ساق القدم الحديدية للآلة الى ما وراء الجسم حتى يبلغ ١٧٤ مم .

أما بقية الأجزاء والأطوال الأخرى للرباب فلا تستحق عناء الاشارة اليها ، أو أنها تماثل نظيراتها فى آلات الكمان المصرية .

الهوامش :

(١) انظر اللوحة BB الشكل رقم ١١ .

المبحث الثالث
حول الائتلاف النغمى للرباب
وحول مساحة أو مدى نغماته
الغرض المبدئى من هذه الآلة الموسيقية

كانت المذكـــرات التى دوناهـــا عن آلة الرباب ذات الوترين ضمن مجموعة المذكرات التى فقدناها ، ولسنا نتذكر ما هو الائتلاف النغمى لهذه الآلة الموسيقية ، وقد يكون هو الائتلاف نفســـه الذى يتحدث عنه لابورد حينما خلط ما بين الرباب والكمنجة ، والذى كانت نغماته مدوزنة ، طبقا لمـــا يذكر ، على الثلاثية الكبيرة بين هذا الوتر وذاك ، لكن هذا ، فيما يبدو لنا ، مناقض لمبادىء الموسيقى العربية التى لا تتقبل الثـــلاثية قط ضمن التناغمات التى ينبغى أن يشتمل عايها أى ائتلاف نغمى ، اذ تقــوم — أى هذه المبادىء على الأسس التى كانت تنهض عليهـــا الموسيقى الاغريقية ٠ ولسوف يكون بالمثل ، بعيدا عن المعقول أن نفترض بأن الموسيقيين العرب قد اختاروا عمدا ، وعلى وجه الدقة ، نغمتين لا يتوافقان معا قط ، فى نظامهم الموسيقى ، كى يشكلوا منهما الائتلاف النغمى لواحدة من آلاتهم الموسيقية : لا سيما حين يكون دورها مقصورا على مصاحبة الصوت البشرى عند الغناء أو عند انشاد الروايات الشعرية ٠

وتكاد تكون آلة الرباب وحيدة الوتر ، التى حملناها معنا من مصر والتى رسمت وحفرت فى اللوحة BB ، الشـــكل ٢ ، والتى نراها تحت ناظرنا الآن ، على حالتها المبدئية ، وهذا احتمال ، ذلك أن القصد المنشود من هذه الآلة لا يتطلب منها أن تكون أشد من ذلك تعقيـــدا ، وهى مدوزنة

فى مقام أو نغم رى Re . من غليظ التينور أو من وسط نغمة الغليظ (وهو الوتر الثانى فى الآلات الوترية) . وتوافق هــذه النغمــة ، فى النظــام الموسيقى عند العرب مقام الرست ، وهو أساس هذا النظام ، كمــا توافق هذه النغمة أشد النغمات غلظة فى المقام الدورى عند الاغريق ، أول وأقدم كافة مقامات الموسيقى الاغريقية ، والمقام الأساسى لكل المقامات الأخرى . وقد كان ينظر الى هذه النغمة عند اللاتين ، وعندنا نحن كذلك حتى وقت الاصــلاح الذى قام به جى أرزو ، باعتبارها نغمة القرار للمقام الدورى كما لا نزال نحن ، بدورنا ، نعتبرها كذلك فى ترتيلاتنا الكنسية ، التى تعد موسيقانا الأولى .

أما مساحة النغمات التى يستطيع المرء أن يحصل عليهــا من الرباب عند العزف عليها عند نقطة الملمس وحده ، فهى السداسية الصغيرة ، أو لعل القوم قد اكتفوا على الدوام بمدى خماسية أو أنهم ، على الأقل ، قــد التزموا بذلك ، وهذه النغمات ، وقد سبق لنا قول ذلك ، قد تم تحديدها والاشارة اليها فوق ملمس العنق عن طريق الثقوب الدائرية الشـــكل ، وتتوافق نغمة الافتتاح (à vide) مع النغمة رى Ré ، فاذا وضــعنا الاصبع فوق منتصف الفاصلة الثانية نحصل على النغمة مى mi ، واذا وضعناه فوق منتصف الفاصلة الثــالثة حصلنا على النغمة فا × ، واذا وضعناه فوق الفاصلة الرابعة يردد الوتر النغمة سول sol ، أما اذا وضع الاصبع فوق الفاصلة الخامسة فسنستمع الى النغمة لا la ، وأخيرا فاذا وضع الاصبع الى ما وراء الثقوب الدائرية الأخيرة ، فستكون النغمــة التى نحصل عليها هى النغمة سى ♭ ، وقد أشرنا بالأرقام(١) الى كل واحدة من النغمات التى تكونها هذه الخطوط المستديرة بالاسم الذى حددناه ، والتى نحصل عليها اذا ما وضــعنا الاصبع عند هــذه الخانة أو تلك : فالرقم ١

يقابل خانة النغمة رى Ré ، والرقم 2 يقابل خانة النغمـة مى mi والرقم 3 يقابل خانة فا × و 4 يقابل النغمة سول Sol و 5 يوافق لا la أما رقم 6 فيوافق النغمة سى ♭ .



ومع ذلك ، فحيث يقتصر دور هذه الآلة على مصاحبة صوت الشعراء والرواة والرابسود* عند الانشاد الشعرى ، فان الفاصلة السداسية ليست ضرورية فى هذا النوع من الانشـــاد الشعرى أو الرواية الشعرية ، ومن المعروف ان الأقدمين كانت لديهم قواعد تصف وتحدد مدى ومساحة النغمات التى لابد أن يمر بها الصوت البشرى عند الانشاد الخطابى(٢) وكذلك عند انشاد الملاحم الشعرية(٣) . وأول وأهم هـــذه القواعد ، طبقا لما يذكره دينيس داليكارناس هى أنه لا ينبغى للصوت البشرى أن يعلو فوق الحماسية ولا أن ينخفض الى ما دونها ، اذ يقول : « ان ميلودى الخطابة ينحصر عادة فى فاصلة واحـدة تسمى **ديابنته** أى **خماسية** ، بمعنى انه لا يحـق له أن يعلو الى ماوراء ثلاثة مقامات ونصف المقـام باتجاه الحاد ، ولا ينبغى له أن ينخفض الى مادون هذه الفاصلة »(٤) . وهكذا ، وكما سبق أن لاحظنا أكثر من مرة ، فحيث أننا لا نزال نتعرف على آثار بعينها لكثير من الممارســـات القديمة التى ظلت سارية هناك حتى اليوم بفعل لامبالاة المصريين ، وبفعل تعلقهم العنيد بعاداتهم القديمة ، وكذلك بفعل ابتعادهم الشديد ونفورهم من كل ضرب من ضروب التجديد ، وحيث أن ثبات المصريين الذى لايتزعزع لم تضعفه قط كافة المســاوىء التى تسربت اليهم ، بحيث يبدو ثباتهم هذ شبيها بسد صمد لكافة الضغوط العنيفه والمندفعة التى يقوم بها سيل بلغ حد

* راوية محترف للقصـــائد الملحمية قديمـا ، أما الرابســودى أو الرابسودة فهى القصيدة الملحمية التى كان يتم انشادها (المترجم) .

الفيض ، فقد أمكنهم أن يحتفظوا وأن يبقوا على العدد الكبير من عاداتهم فى منأى عن كل التغييرات ، وبالرغم منها ، تلك التغييرات التى أدت اليها ، والى أن تفعل ما فعلته فى وجه مصر ، تلك الثورات أو التطورات العنيفة التى جرت هناك ، فان علينا أن نصدق اذن أن السلوك الذى كان معروفا منذ العصور البالغة القدم ، عند الاغريق ، والذى لم يعد موجودا اليوم ، الا فى مصر ، لا يمكنه أن يظل هناك طيلة هذه القرون المتعاقبة بفعل غريزة التعود وحدها لو أن مبادىء هذا السلوك كانت قد اندثرت بشكل تام ، ومع ذلك ، فكل شىء يذكرنا ، وكل شىء يشهد كذلك على أنه ان لم يكن بمعرفة المصريين المحدثين اليوم لهذه المبادىء ، فعلى الأقل بوجود الوسائل التى استخدمت فى الماضى والتى لايزال بالامكان الافادة منها فى تحديد استخداماتها ، وهو الأمر الذى أدى الى دوام ممارستها حتى اليوم فى مصر . ومثل هذه الشهادة نجدها اليوم ، بلا مراء ، فى آلة الرباب ، تلك التى يقتصر دورها على تحديد المدى الذى وضعه الأقدمون للانشاد الخطابى ولانشاد الملاحم الشعرية ، ما دام استخدام هذه الآلة لا يزال مقصورا على مصاحبة رواة الملاحم والشعراء حين ينشدون أشعارهم (واهمال بقية امكانياتها النغمية) . وهكذا تكون الرباب فى الواقع « **توناريون** » حقة ، كما يبرهن الغرض الذى تستخدم اليوم فيه على أن الغاية المبدئية من ورائها هى مساندة واطالة مدى الصوت البشرى ، وكذا الابقاء عليه داخل الأطر التى حددتها المبادىء الموروثة .

الهـــوامش :

(١) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١١ ٠

(٢) هكذا كان الاغريق الأقدمون واللاتين يطلقون على ممارسة قواعد الرابسودة ، وهو ما نسميه نحن اليوم بنبرة الصـــوت ٠ وكلمـــة نبرة accent كلمة مركبة من كلمتين لاتينيتين تعنيان معا : **من أجل** أو **بقصد الغناء** ، وعلى غرار كلمة بروزودى Prosodie ، المكونة هي الأخرى من كلمتين يونانيتين تعنيان الشيء ذاته ٠ ذلك أن البروزودى ، لم تكن تعنى الا ما له علاقة بطريقة رفع أو خفض الصوت أثناء القاء الخطاب ، وقد كانت ـ كما يدل على ذلك اسمها ـ فن اخراج وتعديل نغمات أو نبرات الصوت أثناء الحديث ، وذلك لجعله ضربا من ضروب الانشاد ، أى باعطائه التعبـير المقنع ، لكن قواعد هذا البروزودى قد عفا عليها الزمن ، وتنوسيت كليـة أو لم يعد معترفا بها بيننا ، أما المدلول الذى نعطيه حاليا لكلمة بروزودى Prosodie فليس له أية علاقة بالمعنى الاشتقاقى لهذه الكلمة ، ولا بالفكرة التى كان يربطهـــا بهـــا الأقدمون ٠ ويقول داليكارناس « ان الخطـــابة ضرب من الموسيقى ، ولا يختلف فن الخطاب عن غنـــاء أو انشـــاد الآلات الموسيقية الا عن طريق المدى أو المساحة ولكن ليس فى مدى أو مســـاحة النغمات ، وانما فى صفاتها ، ذلك أن للخطاب كذلك هارمونيته وايقاعه ، وجمالياته وتعبيراته ، وتحولاته أو انتقالاته ، وليس هناك من يشك فى أن حاسة السمع لا تجد ما يغريها على الاصغاء الا حينما يجذبهـا ، فى وقت معا ، الهارمونى ، والايقاع ، والتبدل أو الانتقالة ، وأنهـــا لا تستطيب ، فوق كل شيء ، الا كل ما هو جميل » ٠

ويقول أرسطو : « ان الفصـــاحة تعنى أن يعرف المرء كيف يغير من نبرات أو نغمات صوته ، طبقا للاحساس الذى يريد أن يوحى به ، وكيف يستطيع ، اذا ما لزم الأمر ، أن يمنحه القوة أو أن يلطف منه أو أن يقف به موقفا وسطا ، وكيف ينبغى له أن يستخدم النغمـات ســواء الحـادة أو الغليظة أو التى توجد فيما بينهما ، وأن يعرف أية ايقاعات تتوافق مـــع كل نغمة من هذه ، ذلك أن هناك ثلاثة أمور تجدر ملاحظتهـا ، المساحة أو المدى ، والهارمونى ، والايقاع ، وهذا ما يكتب الفوز فى مضمار السباق » [أرسطو ، البلاغة ، الكتاب الثالث ، الفصل الأول] ٠

(٣) يوضح أرستوكسين Aristoscène فى هارمونياته ، وأريستيد كنتليان Aristide - Quintilien ، فى دراســـته عن الموسيقى ما يعنيـه الانشاد الخطابى ، والانشاد الشعرى ، والانشاد أو الغناء الموسيقى ، ويمكن الرجوع الى هذين المؤلفين حول هذه النقطة التى لا يتاح لنا الخوض فيهـــا بعمق هنا ، كذلك فنحن نحيل ، فى هذا الصدد الى المقـالة التى اقتبسها

فوتيوس Photius في مؤلفه Myriobiblon ، نقلا عن بروكلوس Proclus والتي عنوانها :

Procli chrestomáthia, seu laudabilla de re Poetica, pag. 982 grec et lat. Rothomagi, 1653

وسوف نجد في هذه المؤلفات كل ما يتصـــل بالأنواع المختلفـة من الانشـــاد الخطابي والشعري ، معالجا بقدر يتســاوى مع توســعه في ترتيبه ووضوحه ، كذلك يمكننا أن نقرأ الفصلين الثـــاني والثالث من الـكتاب الرابع عشر من مأدبة الفلاسفة Deipnosophistes لأثينايوس Athenée ، وكذلك جوليوس بوللوكس Julius Pollux في مؤلفـه onomast ، الكتاب الرابع عشر ، وقد جمعنا كل هذه المصادر الى كثير غيرها في مؤلفنا الذي عنوانه :

Recherche sur l'analogie de la musique et des arts qui ont pour objet l'imitation du langage, Paris, de l'Imprimerie Impériale, 1807, 2 vol. grand in 80.

أي : بحث حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون التي تتخذ من المحاكاة اللغوية (أو الصوتية) موضوعا لها ٠

(٤) دينيس هاليكاناس ، المرجع السابق ٠

الفصل الثالث عشر

حول الكيصار أو القيثارة الأثيوبية

المبحث الأول

حول الطرق المتباينة للفظ وكتابة اسم هذه الآلة ، وحول التشابه التام البادى فيما بـين الكيصار والقيثارة التى وصـفها هوميروس فى نشيده الى عطـارد ـ الوصف الاجمالى للكيصار ، طريقة العزف عليهـا ـ فيم كانت القيثـارة تستخدم فيمـا مضى ـ الضرر الذى لحق بفن الموسيقى منذ أهملت هذه الآلة الموسيقية ـ انهيار سطوة هذه الآلة منذ ذلك الوقت

لم نضع الكيصار Kissar ضمن قائمة الآلات الموسيقية العربية الا لأنها الآلة الوحيدة من آلات الأثيوبيين ، ومن الآلات الخاصة بشعوب أواسط أفريقيا ، التى رأيناها فى مصر ، والتى تزودنا بواحدة منها ، ولهذا فقـد عانينا بما فيه الكفاية من العثور على شخص يمكنه أن يبيعنا اياها ، وليس السبب هو ندرة هذا النوع من الآلات الموسيقية فى مصر ، فمن المـألوف والشائع ، عكس ذلك ، أن نرى الأثيوبيين والبرابرة ، وقد حملوها معهم عند حضورهم من بلادهم الى القـاهرة ، كى يستقروا هنـاك ، بوابين أو حراسا للمحال .

وقد أطلقنا على هذه الآلة اسم **كيصار** اذ كان الأثيوبى الذى زودنا بها يسميها على هذا النحو ، وقد كان هو نفسـه كذلك أبرع من سمعناهم يعزفون عليها(١) . ويطلق النوبيون الذين يقطنون ، هنـا وهناك ، حول الجندل الأول ، على هذه الآلة اسم **كسر** أو **كصر** ، ويسميها آخرون باسـم **كصرة** ، كما تسمى هذه الآلة فى بعض منـاطق أخرى من النوبة جيزركه

أو **غيزركه** ، وحيث أن لكل ممن لفظوا هذا الاسم أمامنا لهجته الخاصة ، وحيث أن هذه اللهجة ليست مما يكتب قط ، كما هو حال لهجة بعض المناطق فى فرنسا وأن عددا ضـئيلا من أبناء النوبة هم فقط الذين يعرفون الكتابة ، فاننا لم نتبين الشكل الهجائى الصحيح لهذه الكلمة ، أما لابورد Laborde ، الذى اتبع النطق التركى عند كتابته لأسماء الآلات الشرقية التى قام بوصفها ورسمها فى دراسته عن الموسيقى ، فكتب اسم هذه الآلة على نحو مخالف لما كتبناه نحن ، فقد كتبها هو : كصر Kussir · ويشير المصريون الى هذه الآلة باسم **القيطـارة البربرية** أى جيتار البرابرة · وفى الترجمة العربية للكتاب المقدس ، والمنشورة فى التوراة متعددة اللغات ، تحول الاسم الذى كان الاغريق قد ترجموه ولفظوه **كيثارا** Kithara ، باعطائهم لحرف Θ القيمة أو النطق نفسه الذى يعطيه الانجليز لحرفى Th ، أى ذلك النطق الذى يقف موقفا وسطا بين حرفى السين والذال (S و Z) [وهو حرف الثاء عندنا] - تحول ذلك الاسم فى العربية الى **قيثارة** ، وهى كلمة يلفظ فيها حرف الثاء (العربى) كمقابل للحرف Θ عند اليونانيين المحدثين ، وهكذا يغدو طبيعيا أن يكون هذا هو الاسم نفسه الذى يلفظه الأثيوبيون **كيصار** أو **كيثار** ، وهو ما يطلقونه على قيثارتهم ·

ومع ذلك فمما لا جدال فيه أن هذه الآلة لا تشبه قط تلك التى أسميناها نحن بالجيتار ، فهى قيثارة حقيقية ، تنتسب فيما يبدو ، ببسـاطة بنيتها المتناهية ، وبالطريقة الخشنة والبدائية التى صنعت بها ، الى القرون الأولى التى ابتكرت فيها هذه الآلة ، وبرغم ذلك فلا تنقص الرشـاقة شـكلها ، بل ان ما يدعو الى الغرابة ، ويثير الفضول فى الوقت نفسه ، هو أن هذه القيثارة تشبه على وجه الدقة ، تلك التى وصفها هوميروس فى نشيده الى عطارد والتى نسب فيه اختراع هذه الآلة الى هذا الاله ·

وحتى يكون بالامكان أن نحكم بسهولة أكبر فيما يتصل بهذا التشابه، فسنقوم بايراد وصف قيثارة هوميروس ، كما يصفها صاحبها ، ثم نقوم بعد ذلك بوصف قيثارة البرابرة ، فقد رأى عطارد ، فيما يروى هوميروس ، قريبا من مسكنه سلحفاة كانت تتقدم نحوه متمهلة ، وهى ترعى العشب النضير ، فتأملها مبتهجا ، وعندئذ خطرت له فكرة أن يصطنع من هذه شيئا نافعا ، متخيلا فى الوقت نفسه المزايا التى يمكنها أن تنجم عن ذلك ، فحملها على الفور الى بيته ، آخذا اياها بين يديه ، وحين أفرغ درقتها ، ونظفها ، كساها بقطعة من الجلد ، ولف حولها عروق أو أعصاب ثور(٢) ، ثم أدخل اليها رافعتين ، ربط بينهما بنير ، ثم شد عليها سبعة أوتار رنانة(٣) أخذها من معى خروف ، وحين أتم عمله ، أمسك بهذه **اللعبة اللطيفة**(٤) وسعى لارنان جزء من الأوتار بالريشة (البلكتروم) ، لامسا الجزء الآخر من قيثارته بوقار ، ثم ترنم على الفور بأغنية بالغة الجمال والروعة .

وفى واقع الأمر فان الكيصار أو القيثارة الأثيوبية لم تتكون قط من درقة سلحفاة ، فقد لا يكون هذا الحيوان شائعا فى أثيوبيا بالقدر الكافى ليسهل على عامة الناس التزود بدرقاته ، ولذلك فقد أحلوا محله ــ ببساطة ــ طاسا من الخشب . وبايجاز شديد فان بقية أوصاف هوميروس يمكنها أن تنطبق ، فى كل جوانبها ، على وجه التقريب ، على الكيصارة الأثيوبية ، فهذه الطاس الخشبية A ، والتى أحلوها محل درقة السلحفاة ، مكسوة بالمثل بقطعة من الجلد(٥) ، ومضمومة من كل جوانبها بعصب ثور(٦) ، وأدخلت اليها رافعتان هما B ، C (٧) ، مررتا من طرف لآخر من الجلد حتى أسفل هذه الطاس متخذة شكل Ω ، ومن هناك ترتفعان متفرعتين حتى علو بعينه ، ثم تمضيان لتنغرسا من طرفيهما ، كل طرف فى واحد من طرفى النير أو العارضة ، الموافق له .

ويبلغ عدد أوتارها خمسة أوتار ، بدلا من الأوتار السبعة التى يمنحها هوميروس لقيثارة عطارد(٨) ، وهذه الأوتار مأخوذة من معى جمل يسمونه **القلس** ، يربطونها الى النير J ، ثم يمدونها حتى أسفل الآلة الموسيقية ، ثم يمررونها بعد ذلك من أسفل كى يعقدوها الى تكة مزدوجة ، تتكون من أوتار عدة مجدولة ، مأخوذة من معى حيوان ، وتربط هذه التكة الى عروق الثور التى تضم الجلد من هذه الناحية .

وهناك سير H مرخى بالقدر الكافى ، ومعقود الى رافعتى القيثارة B و C ، ويستخدم هذا السير ، الذى يتيحون له فرصة أن ينزلق فوق الرافعتين لرفعه أو لخفضه ، حسبما يراه العازف ملائما ، فى تمرير اليد اليمنى التى تنقر الأوتار ، كما يستخدم فى الوقت نفسه كى تتكىء اليه قبضة اليد التى تقوم بالتوقيع على القيثارة(٩) .

وتتكون البلكتروم أو ريشة العزف من قطعة من الجلد ، تعلق فى قيطان أو شريط مربوط الى الرافعة C | الموجودة الى اليمين عندما ننظر الى الآلة الموسيقية من ناحية الوجه ، وتمسك هذه الريشة عند نقر الأوتار باليد اليمنى .

وفى الوقت نفسه فليست هذه الآلة ، كما نرى ، هى قيثارة أبوللون التى وصفها تيبول Tibulle وأوفيديوس ، والتى كان يلمع فوقها الذهب واللآلىء والعاج ، وان تكن طريقة الامساك بها ما تزال هى الطريقة نفسها التى كانت تمسك بها (قيثارة أبوللون) عند العزف عليها ، فى الأزمنة الخوالى : « **توضع على اليد اليسرى ، بينما تمسك اليد الأخرى بالريشة** »

Ovid. Metam Lib. XI, V. 168.

وعلى نحو ما صور عليه عطارد ، فى أشعار هوميروس ، **ممسكا بيده اليسرى بقيثارته ، وبيده اليمنى ريشة العزف ، مترنما بأغنيته**(١٠) ،

* فقد بدأ الأثيوبى الذى كان يعزف أمامنا على هذه القيثارة ، يداعب أوتارها بريشته ، ثم أخذ يدندن مع نقر الأوتار بيده اليسرى ، وفى النهاية بدأ الغناء ، وهو يواصل على الدوام نقر الأوتار والتوقيع عليها **بريشة العزف** .

واذ كنا أكثر انشغالا بالذكريات الطيبة التى أثارتها هذه الآلة فينا ، بأكثر مما كنا نلقى بالا للغناء الطفولى الساذج لرجلنا الأثيوبى(١١) ، فقد انتقلنا بأرواحنا الى هذه الأزمنة البطولية ، حين كان تلاميذ أورفيوس وديمودوكس وفيميوس وتربابندر يزاوجون نبرات أصواتهم الرجولية والنشطة بنغمات الطرب التى ترددها أوتار القيثارة العذبة ، متغنين بمعجزات الطبيعة، ومآثر الآلهة ، وفضائل الملوك ، وروائع الأعمال التى قام بها الأبطال والاكتشافات النافعة التى أنجزها العباقرة من بنى الانسان ، والتقدم الذى أحرزه العلماء الذين يوسعون آفاق العلوم(١٢) ، ويعلمون الشعوب ، ويعرفون كل امرىء بواجباته ، ويثيرون فى كل القلوب محبة الخير ، والرغبة فى التميز ببعض الأعمال النافعة والجميلة . ولم يكن بمقدور النغمات التى كانت تدق فى آذاننا أن تصرف عن مخيلتنا آلاف الأفكار التى كانت تتعاقب فى الذهن وتستبقينا فى اسار أحلام قاتمة تبعث على الأسى ، وقلنا لأنفسنا ، فى قرارة أنفسنا ، فيما مضى ، فى تلك العصور الخوالى ، حين كان كل الشعراء منشدين وكل المنشدين شعراء ، وحين كانت القيثارة آلة بالغة الأهمية ، من كان يتجاسر ، كائنا من يكون ، على أن يكب على استلهام عبقريته ـون هذه الآلة ، ذلك أن الشاعر ـ الموسيقى لم يكن ليفوته قط ، من قبل أن ينشد أو يتغنى بأبياته ، أن يعكف على مشورة ذلك الائتلاف النغمى الرائع لقيثارته ، هذا التناغم الهارمونى الذى لم تتحدد نغماته الا بعد سلسلة طويلة من الملاحظات والتجارب المتضاعفة ، على مدار قرون عدة ، والذى محصت دقتها ، وكرست فوائدها ، بفعل أكثر النتائج توفيقا وأكبرها خصوبة

فعن طريق مداعبة الأوتار(١٣) ، وترا بعد وتر ، كان الفنان اليقظ ينجح في الوصول الى الامساك بالنغم أو المقام المناسب ، والى التغييرات فى المقام التى تناسب الأسلوب الذى يتطلبه موضوعه(١٤) ، وما ان يجد نفسه فى حالة يستطيع معها أن يحتوى خماسية ، وأن ينظمها ، وأن يهدهد جموح عبقريته الخلاقة ، كان يبدأ انشاد أغنياته أو أناشيده المتسامية(١٥) ، وكانت هذه ، على الدوام ، تحظى بانصــات يشع احتراما ، وتسمع بأكثر ضروب الاعجاب حماسة ويقظة ، كانت تنفذ الى الروح متخللة الأحاسيس والمشاعر ، فتملؤها بأكثر الانفعالات نبلا ، كانت تلهب النفوس بحب الفضائل ، وتولد الرغبة لدى الانســان فى أن يكون نافعا ، كما كانت تضع بذور اشــتهاء المجد . ولكن واأسفاه ! فكم نأت هذه الأزمان السعيدة عنا ؟ ومن بمقدوره اليوم أن يدوزن قيثارة ! فمنذ وقت طويل من قبلنا ، أبت القيثارة ، وقد أزرت بها حالة المهانة التى أوصلها اليها الجهل والذوق السقيم ، ومرغت فى الوحل كرامتها النظرة الجديــدة من الناس اليهــا - أبت أن تستجيب للتطلعات الطموح للشعراء والموسيقيين ، وبات الشعر والموسيقى ، وقد تخلت عنهما المعونة القادرة التى كانا يحصلان عليها فيما مضى من أنغام هذه الآلة الموسيقية ، خاليين من الحيوية ، عاجزين عن التعبير ، وبدلا من السعى الدءوب لمحــاولة مثابرة ، بعيدة عن الادعاء ، يباركها التواضــع ، ويتوجها ، فى نهاية الأمر ، النجاح فى غالبية الأحوال ، فان فنان اليوم ، الطائش ، غير الهياب ، والذى لا يشغله سوى تملق غروره الصبيانى بأن يثير دهشة جمهور جاهل ســقيم المزاج ، يود أن يأتى بمقدمات موســيقية تصطنع أساسا أو شكلا علميا ، لكنه لا ينجح الا فى اظهار مزيد من عجز عبقريته الهزيلة ، وفى ارهاق خياله العقيم المتبلد بمحاولات هزيلة ، وفى تعذيب كليهما - عبقريته وخياله - بلا جدوى ، لكنه لا يستطيع قط لا أن

يستثير عبقرية ولا أن يبعث الدفء الى خياله ، اذ ليست لهذين من القدرة ما يمكنهما من الاستجابة لتوسلاته اللحوح ، فقد ذوت العبقرية بعد أن نأت عنها الرعاية ، وشـل الخيال لنقص الممارسة ، فخذل كلاهما رغبة هذا الفنان الدعى ! فأصبح بذلك صورة معبرة عن قولتنا الساخرة · تمخض (الجبل) فلم يلد فى النهاية ، سوى فأر هزيل ، ولقد غزت هذه الغواية ، التى لا تزال تمشى بيننا ، فن الموسيقى حتى فى المناطق النائية ، وفى كل مكان بلغته ، جعلت من فعالية هذا الفن ، فيما يتصل بخير البشر ، أمرا يكتنفه الريب والشكوك ·

وبرغم أن الشـهادة الاجماعية لكل الشعوب القديمة تدلـل على قوة تأثير الموسيقى ، وبرغم أن علماء ذوى جدارة كبيرة ، قد دللوا لدرجة الوضوح، وعن طريق أمثلة ملموسة مجسـمة(١٦) على ما لهذا التأثير من سـطوة على الأحاسيس والروح ، فان هذا الفن لا يزال بعد فاقدا لاعتباره عندنا ، فما زلنا نصر على الزراية به ، بأن نتركه نهبا لأخطار ممارسة روتينية عمياء ، خالية من الروح ، ولنزوات ذوق هش ، عجيب على الدوام ، بل شاذ مجاف للصواب وبدلا من أن نفكر فى جعله مفيدا بأن نهيىء له ممارسة أفضل ، وتطبيقات أصوب وتفهم أحسن ، فاننا لا نرجو منه سوى أبسط الأحاسيس ، لقد أوصدنا قلوبنا دونه ، ولم نعد نطمح منه أن يتغلغل فينا حتى الروح ·

ومع ذلك فاهمال أو لامبالاة كتلك يمكن الاغضاء عنها عند الشعوب الغارقة فى جهالة بربرية بائسة أمثال أقوام أثيوبيا ، ولكنها تتناقض بشكل قلما يمكن التسامح فيه مع ما للأمم المتحضرة فى أوروبا من معارف وعلوم ، فقد أمكن عناد أو مكابرة أناس ذوى حظ ضـئيل من العلم ، صورت لهم العصور القديمة ، المحترمة والزاخرة بالعلم ، على نحو كاذب مخالف للحقيقة، فى الوقت الذى تكشف لنا فيه هذه العصور نفسها عن أسرارها السامية

أمكن هذا العناد المكابر أن يقاوم حتى اليوم كل البراهين الحقة ، وأن يحول انتباه العامة عن دراسة جادة للموسيقى ، ومع ذلك ، فليس ببعيد ذلك الزمن الذى ستسارع فيه فرنسا بعلاج هذا الاهمال المجحف للموسيقى والضار بسعادتها هى ، ولسوف يتحقق لها من الطموح النبيل ما يجعلها جديرة بالأقدار العظيمة التى يهيئها لها اليوم بطل* يبدو وكأن كل صنوف المجد قد ادخرت ، جميعها ، له ٠

* لا بد أنه يشير هنا الى نابليون ٠ (المترجم)

هـــوامش :

(١) أكد لنا القسس الأحباش أن هذه الألة فى بلادهم وكذلك فى كل المناطق داخل افريقيا تعرف باسم **كرار** Krar

(٢) يمكن تطبيق هـذا الوصف على الرسـم الذى قدمناه للقيثـارة الأثيوبية ، اللوحة BB ، الشكلان ١٢ ، ١٣ ٠

(٣) لا يوجد فى قيثارتنا هذه سوى خمسة أوتار *ولعلها تنتسب الى نوع كان أصله – ولا بد – سابقا على القيثارة التى يصفها هوميروس فى النشيد الذى أشرنا اليه ،وذلـــك طبقا لنظام الاضافات التى تمت الى القيثارة الأولية ، تلك التى لم يكن لها فى الأصل سوى وتر واحد ، وقد أطلق اسم **مونوكورد** (أى القيثارة وحيدة الوتر) على القيثارة ثنائية الوتر (ديكورد) التى ابتكرها العرب والتى تسبق – بالضرورة – القيثارة ثلاثية الاوتار أو القيثارة القديمة التى ابتكرها عطارد المصرى ، والتى حدثنا عنها أورفيوس فى أناشيده ، وديودور فى تاريخه الطبيعى ، ولا بد أن تكون هذه القيثارة الأخيرة ، سابقة على القيثارة رباعية الأوتار التى يعد أورفيوس مبتكرا لها ، وفى النهاية تكون القيثارة الأفريقية ، أو الكيصار ، التى نحن الآن بصدد الحديث عنها سابقة – بحكم طبيعة الأمور ، على القيثارة سداسية الأوتار ، كما لا بد أن تكون ، بالتالى ، ذات أصل سابق على القيثارة ذات الأوتار السبعة ، التى يتحدث عنها هوميروس ٠

(٤) تعبير من الشاعر نفسه ٠

(٥) أنظر اللوحة BB ، الشكل رقم ١٢ ٠

(٦) أنظر الشكل رقم ١٣ ٠

(٧) شرحه ٠

(٨) توجد كذلك ، كما قيل لنا ، كيصارات مزودة بسبعة أوتار . وبستة ، وهناك بالمثل ما هو مزود بأقل من خمسة ، وان كنا لم نر هذه الأنواع المتفرقة ٠

(٩) يستخدم هذا السير كذلك فى تمرير الذراع الى الطرف الآخر ، وفى تعليق القيثارة الى الكتف الأيسر حين يراد حملها ، وهو ما وصفه تيبول Tibulle بهذه الأبيات عند حديثه عن قيثارة أبوللون :

« كان عمل الفن المتميز الذى يبرق بالقيثارة والذهب ، قيثارة صداحة تتدلى من الجزء الأيسر ، وفى البداية حينما كان يأتى ليعزف بريشته العاجية على هذه (القيثارة) أنتج أغانى بهيجة بصوت منغم ٠ ولكن بعد ذلك وجدت

الأصابع (الأنامل) الناطقة مع الصوت فأنتجت هذه الكلمات الحلوة بنغمة حزينة » .

[تيبوللوس ، كتاب ٣ . قصيدة ٤]

(١٠) « **كان يمسكها بيده اليسرى ، ثم يعزف النغمة بالريشة** »

[هوميروس ، نشيد الى عطارد ، الأبيات ٤١٨ ، ٤١٩]

(١١) أشرنا الى هذه الاغنيات التى تغنى بمصاحبة القيثارة فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، ص ٧٣٨ ، ٧٣٩ [أنظر المجلد الثامن من الترجمة العربية] .

(١٢) « **أولئك الذين يقومون بذكر (مآثر) القدامى من الرجال والنساء ، يغنون نشيدا تبتهج به أمم من البشر . لقد عرفوا كيف يقلدون الأصوات التى تصدر عن الناس ، وكما قد يقال فان كل شخص يتحدث الى نفسه ، لذلك فان الأنشودة المنظومة تكون موافقة لهم ومناسبة** » .

[هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٥٩ وما بعدها]

واننى لأرجو من قرأوا بحثنا حول التماثل القائم بين الموسيقى والفنون التى تتخذ من المحاكاة اللغوية أو الصوتية موضوعا لها ، أن يولوا انتباههم لهذين البيتين اللذين يقول فيهما الشاعر :

« **ليت لى قيثارة وعودا وقوسا معقوفة ، حتى يمكننى التنبؤ بنصيحة جوبيتر للبشر !** »

[هوميروس ، نشيد الى أبوللون ، الأبيات ١٣١ وما بعدها]

وقد طور هوراتيوس هذه الأفكار فى الأبيات التالية :

« **لقد جعل أورفيوس ، لسان حال الآلهة المقدس ، قاطنى الريف والغابات يفرقون من المذابح والحياة المخيفة . فقد روى فى هذا الصدد أنه قد جعل النمور الضارية والأسود المفترسة (مخلوقات) وديعة رقيقة ، وروى كذلك أن أمفيون مؤسس قلعة طيبة قد حرك الصخور بقيثارته ووجهها باغراء توسله حيث شاء . لقد وجدت هذه الحكمة الماهرة فى غابر الزمان ، ألا وهى : فصل العام عن الخاص ، والمقدس عن المدنس ، والابتعاد عن المضاجعة التى لا ضابط لها ، واعطاء الحقوق للأزواج ، وتشييد الحصون ، ونقش القوانين على الألواح . وهكذا سعت الشهرة وخف المجد لأناشيد الشعراء المقدسين . اذ نجد بعد هؤلاء هوميروس الشهير اللامع وتورتايوس الذى ألهب بأشعاره مشاعر الرجال المحروب . وروى كذلك أن ردود النبوءات القديمة كانت منظومة شعرا ، وهى التى جعلت طريق الحياة واضحا بينا ، وأن الثناء على الملوك كان يطلب على أنغام الشعر ، وكذا المسابقات الرياضية وجلائل الأعمال . وذلك حتى لا يتطرق الخجل بحال من الأحوال الى قيثارتك الماهرة أيتها الربة ، وأنت أيها الاله المنشد أبوللون** » .

[هوراس ، فن الشعر ، البيت ٣٩٠ وما بعده]

(١٣) « ‎٠٠‏ **لكن العزف على القيثارة أمر يبعث على البهجة ، فقد كان ابن مايا (ميركوريوس) يقف على يسار فويبوس ابوللون ، كما لو كان موضع ثقته ، لكنه ما لبث وبسرعة ، أن عزف على القيثارة بحدة ، وأخذ يتبادل معه الغناء ٠ وكان يقتفي أثره في الشدو بصوته العذب : يوحد بين الآلهة الخالدين والارض القاتمة المعتمة ، ساردا الحقائق والأعمال كما كانت منذ البدء ٠ هكذا بعد أن حصل كل منهم على نصيبه طفق يمجد بأنشودته الربة منيموسينى كربة تأتى فى طليعة الربات** » ٠

[هوميروس ، نشيد الى عطارد ، الأبيات ٤٢٢ وما بعدها]

وليس من الضرورى أن نفسر للعلماء معنى هذه المرموزة ، فهم لا يجهلون أن العقل والعبقرية والحكمة والحذر والذاكرة وكل الملكات العقلية كان لها عند الأقدمين أسماؤها الرمزية ، وكذلك كان الحال بخصوص العناصر ٠٠ وبايجاز بخصوص كل ما يتصل بالعالم الروحى والعالم الفيزيقى ، ومن هنا جاءت هذه اللغة الرمزية أو المجازية ، الزاهدة ، والتى لم تكن مفهومة الا من الملقنين (أى المكشوف عنهم أو المطلعين على خفايا الأسرار) والتى كانت تستخدم لتلقينهم أشياء تتجاوز فهم ومعارف العامة ، والتى كان يحرص على اخفائها ٠

وفى نفس معانى الأبيات السابقة يقول أوفيديوس فى مسخ الكائنات، الكتاب الخامس ، البيت ٣٣٨ وما بعده :

« **وتختبر كاليوبى بأناملها الأوتار التى تصدر صوتا كالأنين ثم تبدأ فى عزف أناشيدها على هذه الأوتار** » ٠

ولأن القيثارة كانت تدخر لمصاحبة الغناء أو الأناشيد المخصصة للتعليم، بشكل أساسى ، فقد كان يقال على سبيل المثال عن رجل لا يستطيع أن يتعلم أى شيء : « **انه حمار يستمع الى القيثارة** » على نحو ما نقول نحن عن رجل رعديد : « **انه خنزير أفزعه صوت النفير** » ، ومن هنا من كوميديا الرعديد من تأليف ميناندز :

« **حمار يسمع قيثارة ، وخنزير يسمع طبلة** » ٠

(١٤) تثبت أبيات هوميروس ، التى ذكرناها منذ قليل ، أن ما نقوله هنا ، ليس مبالغا فيه قط ٠

(١٥) « **كان هذا الدغل قد جذب اليه الشعراء ، اذ كان مقرا لجمع من وحوش الفلاة ، وفى وسطهم سرب من الطيور ، وعندما اختبرت الأوتار بأناملها واحست بالنغمات المتنوعة ، وجدت أنها تصدر أنغاما متباينة حينا ومتوافقة حينا آخر ، وبعدئذ قطعت هذه النغمات بأنشودتها ٠ ان الموسية (ربة الفن) منحدرة من صلب جوبيتر ، وكل الموجودات تذعن لملك كبير الآلهة** » ٠

أوفيديوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب العاشر ، الأبيات ١٤٣ وما بعدها
(١٦)

Samuel Hassenreffer, Monocordon Symbolico-biomanticum, ulmae, 164,
Kircher, Musurgia Universalis ... Romae, 1650.
Al. Georg. Alex, Berr, Schediasma Physicum de viribus mirandis toni Consoni in movendis affectibus, Wittenbergae, 1672.
D. Georg. Frank de Frankenau, Dissertation de Musica, Lipsiae, 1722.
D. Witch Ablrecht, Tractatus Physicus de effectibus musices in corpore humano, Lipsiae, 1734.
Col de Villars, Quoestio medica, An melancholicis musica ! 1737.
Jos. L. Roger,

الطبيب بجامعة مونبلييه : دراسة حول تأثير الموسيقى على جسم الانسان ، ١٨٠٣ P.A. de Lagrange:

دراسة عن الموسيقى منظورا اليها فى علاقاتها بالطب ، باريس ١٨٠٤ عن مطبعة Didot Jeune .

الــخ الــخ

المبحث الثانى
شكل وخامة وهيئة وأبعاد الكيصار

يتكون **الجسم الرنان** A للكيصار من طاس مصنوع من خشب القيقب، بشكل ردىء ، ويسمى النوبيون هذا الجزء من الآلة فى لغتهم **جوسـا**(١) . ويبلغ طول قطرها من ناحية الفتحة التى شد فوقها الجلد الذى يشكل الوجه أو مشدةالتناغم نحو ٢٥٨ مم ، أما قطر الجزء السفلى(٢) فيبلغ ١٣١ مم ؛ ويوجد وسط هذا الجزء ثقب سيىء الاستدارة يخترق كل سمك الخشب ويبلغ عمقه ٢٣ مم ، ويصل اتساع هذا الثقب من الخارج الى ٢٠ مم ، أما من الداخل فلا يزيد عن سبعة ملليمترات .

وتصنع **المشـدة** أو **الوجه** من قطعة من جلد خروف سويت على شكل دائرة(٣) يتناسب شكلها واتساعها مع فتحة الطاس ، وتخترق هذا الجلد ثلاثة ثقوب لعلها تستخدم كمسامع أو شمسات ، وتقع هذه الثقوب الثلاثة على خط واحد ، أحدهم فى منتصف المشدة ، والثانى الى اليمين وأما الثالث فيقع الى اليسـار . والثقب الأوسط ينحو نحو الاسـتدارة ، ويبلـغ قطره أربعة عشر ملليمترا ، ويكاد يكون للثقب الأيمن - اذا ما نظرنا الى الآلة من الأمام أى من ناحية المشدة - شكل الرمح ويبلغ طول أكبر قطريه ٤١ مم ويبلغ قطر العرض ٣٢ مم ، ويبعد هذا الثقب عن زميله ثقب الوسط بمسافة تبلغ ٧٠ مم ، أما الثقب الأيسر فبيضى الشكل ، وأكبر فى حجمه قليلا من ثقب الوسط الذى يبعد عنه بمسافة ٦١ مم ، ويبلغ أكبر أقطاره سبعة عشر ملليمترا ، ويبلغ أصغرها خمسة عشر .

ويرجح أن يكون الجلد قد شد فوق الكيصار وهو بعد طازج (أى : ولما يجف بعد) أو أنهم قد حرصوا على غمره فى الماء قبل شده وذلك **أولا** : لانه ينكمش (يتكشكش) عند الثقبين الآخرين اللذين اصطنعا فوق الوجه لتشكيل مدخل للرافعتين اللتين تمران من طرف لآخر من طرفيه واللذين يمتد جزء منهما الى أسفل الجسم الرنان ، **وثانيا** : لأن الرافعتين عند امتدادهما الى أسفل جلد المشدة قد أحدثتا فيه أثرا بدءا من الثقب الذى أدخلتا منه حتى أسفل الجسم الرنان " Ω " حيث يوجد طرفاهما ، حيث أدى ضغطهما فوق هذا الجلد الى جعله يتجاوز حواف الطاس عند موضعين ، **وثالثا** : لأن الجلد الذى يحمل على سمك الرافعتين اللتين تمران من أسفل ، اذ نراه فوق كل الخط الذى تجتازه هاتان الرافعتان ، أكثر ارتفاعا عنه فى بقية سطحه ، واذ قد جف وهو على هذه الحال . فقد بات مليئا بالخطوط (كشكشة) ، على نحو ما بدلا من أن يظل مستويا ، أى أنه يرتفع بشكل تدريجى بدءا من الحافة حتى التمدد أو الانتفاخ الذى يحدثه سمك الرافعة ، ولأنه ينخفض قليلا ، بدءا من هذه الرافعة حتى الوسط ، ثم من هذا الوسط حتى التمدد أو الانتفاخ الذى يتسبب فى حدوثه سمك الرافعة الأخرى ، ليرتفع من جديد ، ثم يعود ليهبط بدءا من هذه الرافعة حتى الطرف الآخر ، **ورابعا** : لأن ضغط طرفى كل من الرافعتين فوق الجلد ، عند الطرف الأدنى Ω للجسم الرنان حين يجعل هذا الجلد ينتوخ من أعلى قليلا فانه لا يعود يغطى ، بشكل دقيق ، حافة الطاس ، بل انه يصبح عاريا بشكل تام بالقرب من الرافعة الواقعة الى اليسار ، أما عروق الثور المستخدمة فى ضم الجلد والتى توجد ، فضلا عن ذلك ، الى خارج ، والى أسفل هذه الحافة ، فتوجد بارزة فوق المقدمة ، عند هذا الموضع .

وفضلا عن الثقوب التى أشرنا اليها والتى تخترق المشدة أو الجلد ، توجد ثقوب أخرى فوق حواف سطحها ، بين مسافة وأخرى . وتخصص هذه

الثقوب لتمرير أعصاب الثور المستخدمة فى ربط الجلد وضمه(٤) . وفى البداية يمر عصب الثور من خلال واحد من هذه الثقوب ، ويمضى ليربط فى عقدة متحركة معقودة فى رباط يحيط بمؤخرة الطاس ، ومن هناك يصعد من جديد ثم يعود ليمر من خلال الثقب الأول ، ثم يمضى ليلحق بالثقب التالى الذى يمر من خلاله ، من طرف لآخر ، لينزل ويربط مرة أخرى بواسطة عقدة متحركة معقودة فى الرباط ، وهكذا دواليك حتى يتم التفافها أو دورانها حول الجلد . وحيث أن مؤخرة الطاس أشد ضيقا عن بقيته ، وان الرباط المحيط بها ، حين لا يقدر على الصعود من جديد ، يشكل مقاومة للتكات ، بحيث تقوم هذه التكات ، اذا ما أردنا أن نضيق منها ، بضم الجلد بدرجة أكبر ، وكذلك بشده على نحو أكثر متانة .

أما **الرافعتان** B و C ، فعصوان مستديران من خشب القيقب ، ويصل طول قطر سمك الواحدة منهما نحو ٢٠ مم ، ويبلغ الطول الاجمالى للرافعة اليمنى ٦٥٠ مم بدءا من نهاية الطرف الذى ينتهى بدخوله فى الجسم الرنان ، على شكل Ω حتى الطرف المقابل المغروس فى النير J ، وأما الطول الاجمالى للرافعة اليسرى ، بدءا من الطرف الذى ينتهى على شكل Ω بعد دخوله الجسم الرنان ، وحتى الطرف المقابل المغروس فى النير J والذى يتجاوز الجزء العلوى منها بـ ١٤ مم ، نحو ٦٧٤ مم ، ويبلغ طول الجزء من الرافعة اليمنى الداخل الى الجسم الرنان والذى يكسو جلد الوجه ، ١٩٥ مم ، فى حين يبلغ طول الجزء من الرافعة اليسرى ، الداخل فى الجسم الرنان كذلك ، والذى يكسوه بالمثل جلد المشدة ، ١٨٢ مم .

ويصنع **النير** J ، كما هو حال الرافعتين ، من قطعة من خشب القيقب ، لكن استدارته غير مكتملة ، كما أنه مسطح بعض الشىء فوق وتحت الطرف الأيسر ، ولعل هذا هو السبب فى أنه قد تشقق عندما أريد احداث

ثقب كان ينبغى أن يدخل فيه طرف الرافعة B فى هذا الجانب ، وحتم ضرورة وجود ربـاط الخيـط الذى قربت به قطعتـا الجزء المشقوق وضيق عليهما . ويبلغ الطول الكلى لهذه العصا أو النير J نحو ٣٤ مم ، وحيث لا يستوى سمكه فى كل امتداده فقد يحق لنا أن نقدر القطر الأوسط من سـمكه بخمسة عشر ملليمترا ، كما نقـدر أكبر سمك له بثمانية عشر ملليمترا ، وأصغره باثنى عشر .

وهناك خمس **حلقات** صغيرة O مربوطة الى شرائط صغيرة من تيل مخيط مجذوبة بشكل مشدود للغاية حول النير J ، وتشغل الثلث الثانى من طول النير ، حيث تتوزع على مسافات تكاد تكون متساوية ، وتستخدم هذه الحلقات فى التدحرج فوق الأوتار التى كان يحتمل لها أن تنزلق لو أنها حملت فوق الخشب ، وذلك حتى تمكن الأوتار من أن تظل مشدودة بشكل أكبر ، وأن تكون أقل عرضة للارتخاء ، فهى تتشابك عندما تلف عن طريق الحلقة المتحركة ، ولكى تركب الأوتار على هذا النحو يثبت النير فى الموضع الذى توجد به الحلقات ، وطبقا لما ان كان يراد تركيب هذا الوتر أو ذاك ، نتكىء بالاصبع فوق الحلقة التى يلتف حولها هذا الوتر ، ومع الدوران بهذه الحلقة ، يلتف الوتر عليها فى ذات الوقت ، وبهذه الطريقة يتم شده ، ويزيد اشتداده كلما زدنا من مرات دورانه حول الحلقة .

ولأن هذه الطريقة فى تركيب وشد أوتار القيثارة لم تكن معروفة فلم يكن هناك حتى اليوم من يستطيع أن يفسر بطريقة ملائمة حركة الموصات (ربات الفنون) اللائى رسمن ، فى بعض الأشكال(٥) ممسكات بالقيثارة باليد اليمنى من احدى رافعتيها ، وقابضات باليد الأخرى على النير ، كما قلنا ، بقصد تركيب الأوتار . وقد زعم بعض ، تفسيرا لهذا الوضع الذى اتخذته ربات الفنون ، أن هؤلاء الموصات كن يمسكن قيثارتهن بيد ويسندنها

باليد الأخرى . ولكن ماذا تراه كان القصد من وراء فعل كهذا ؟ فليست القيثارة بالآلة الثقيلة الوزن لحد يحتاج معه من يمسك بها لاستخدام قوة يديه الاثنتين ، وبالتالى فستكون هذه الفكرة من جانب الفنان الاغريقى ، فكرة خرقاء لا نجد لها قط مثيلا فى التكوينات الاغريقية المنتمية الى زمان ضارب فى القدم ، وتكفى هذه الأفكار وحدها كى تجعلنا على يقين بأن مثل هذا التفسير خاص ، وأن من قالوا به لم يعرفوا الدافع الحقيقى من وراء هذا الوضع ، ولكنا ، اذا ما تأملنا الحيوية التى تجذب بها هؤلاء الموصات النير الذى يقبضن عليه ، والانتباه الذى يولونه لهذه اليد ، وعندما نتأمل ، فوق ذلك كيف أن الأوتار مربوطة حول هذا النير ، فلا بد أن نستخلص أن لحركتهن غاية أخرى ، ليست بحال ، دعم أو مساندة القيثارة ، ومن اليسير أن نتخيل أن هؤلاء الموصات كن يركبن الوتر ويضبطن ايقاعه . اما وقد عرفنا الآن ، أنه على هذا النحو تركب أوتار هذه الآلة فيبدو لنا أن حركة ربات الفنون هذه قد تم تفسيرها بطريقة تنضح خطأ وسوء فهم لأشكال الموصات التى تحدثنا عنها . ولعل هذه الأشكال قد كانت ، بالنسبة للأقدمين ، رموزا فلسفية كانت تذكر بالملاحظات والتجارب الكثيرة التى سبقت اكتشاف المبدأ الهارمونى الذى ينهض عليه الائتلاف النغمى للقيثارة ، هذا المبدأ الذى غدا أساسا لفن الموسيقى ، ذلك أن الموصات لسن شيئا آخر سوى صورة مجازية للملاحظة والتأمل والتجريب التى سبقت اكتشاف الفنون ، ولهذا فقد أطلق على أم الموصات اسم **منيموزين** Mnémosyne أى تلك التى تحفظ أو تحتفظ بالذاكرة وتورثها (من جيل لآخر) ، كما أطلق على أقدم ثلاث موصات أسماء : **منيميه** Mnêmê بمعنى **الذاكرة** ، **وايدى** Aoedê بمعنى **الغناء** ، و **ميليتيه** Meletê وتعنى هذه **التأمل** .

هـــوامش :

(١) أنظر اللوحة BB ، الشكلين ١٢ ، ١٣ ٠

(٢) أنظر الشكل ١٣ ٠

(٣) أنظر الشكل ١٢ ٠

(٤) اللوحة نفسها ، الشكل ١٣ ٠

(٥) أنظر فى روائع أعمال العصور القديمة التى قام برسمها برنار بيكار Bernard Picard والتى نشرها :

M. Poncelin de la Roche — Tilkac, 2 vol. infolio, Paris, 1764, Tome 1er, page 39.

رسما لتمثال اغريقى بالغ القدم ، يمثل واحدة من ربات الفنون ، ممسكة بقيثارتها ، وفى المجلد الثانى من المؤلف نفسه ، ربة أخرى تمسك كذلك بقيثارتها ٠

المبحث الثالث

الإئتلاف النغمى الفريد للكيصــار ، المبدأ الهارمونى الذى يقوم عليه هذا الائتلاف ، مســاحات النغمات ومعيارها ، خاصــيات الفواصل التى تشــكلها هذه النغمات نفسها ، طريقة العزف على هذه الآلة

قد يخيل للمرء ، الموهلة الأولى ، أن الائتلاف النغمى أو سلم نغمات الكيصـــار هو ضرب من ضروب النزوة أو المصادفة ، فليست هنـــاك أوهى علاقة بين هذا الائتلاف وبين نظيره فى آلاتنا الموسيقية الأوروبية ، بل انه - حتى - يختلف عن مثيله فى آلات الموسيقى التى يستخدمها الشرقيون ، كما يبدو - فى الوقت نفسه - بعيدا ، كلية ، عن النظام الهارمونى فى الموسيقى القديمة ، وأخيرا فانه يفصح عن نفسه داخل نظام فريد ، قد يغرى بأن ننظر اليه باعتبـــاره ضربا من الفوضى والخروج عن كل نظام - وهذا بالضبط ما حدث لنا ٠

ففى المرة الأولى التى واتتنا فيها الفرصة لتفحص هذه الآلة ، وداعبنا فيها أوتارها ، وجدناها مدوزنة على النحو التالى :

ولذلك فقد اعتقدنا أنه يستحيل أن يكون هذا هو سلمها النغمى وأن رجلنا الأثيوبى ، قد اكتفى بحسن نية ، ودون أن يلقى للأمر أهمية كبيرة، بأن شد الأوتار حتى بلغت قدرا من المرونة يكفيها كى تقاوم حركة العزف ، ولكى تتردد وترنن بشـــكل متميز واضـــح ، دون أن يشغل باله ، لأكثر

مما ينبغي ، بأن يرتب النغمات فيما بينها ، ومع ذلك ، فلكي نتيقن من الأمر ، فقد استخدمنا الطريقة نفسها التي اتبعناها مع خادم قنصل البندقية في الاسكندرية ففككنا كل الأوتار ، على غير ارادة أو رضى من رجلنا النوبي ، وطلبنا اليه أن يعيد تركيبها . ولم نكن قد عرفناه بغايتنا ، ولم يستطع هو أن يحدسها ، لذلك فقد كان طبيعيا أن يصدمه سلوكنا ، كنا قد دعوناه ليعزف على آلته أمامنا ، وحين تهيأ للبدء ، بعد أن أبدى الكثير والكثير من الاعتراضات والتمنع ، اما بفعل الخجل ، واما لفرط احساس بالكرامة ، ومع ذلك ، ففي اللحظة التي قر فيها قراره على العزف فككنا السلم النغمي لآلته ، ثم طلبنا اليه ان يعيد دوزنتها ، فبدا له الأمر في مجمله عزيزا على التصديق بعيدا عن العقل ، حتى ظن أنا نسخر منه ، وحلت اللحظة التي وجدناه فيها يضع آلته فوق كتفه متهيئا للانصراف ، ومع ذلك فقد توصلنا الى تهدئة غضبه بأن منحناه بعضا من قطع المديني ، وبدا عليه الرضا عندما قلنا له ان ذلك لتعويضه عن بعض التعب الذي سببناه له ، ولعله لم يكن ليغضب لو أننا قمنا بفك أوتار قيثارته مرة أخرى ، ثم دفعنا له الثمن نفسه ، وباختصار ، فلقد أعاد دوزنة آلته على الشكل الذي كانت عليه في البداية ، فركب الأوتار في نفس المقام الذي وجدناها مدوزنة عليه ، وأيقنا أنها ليست النزوة ولا الصدفة هما اللتان أدتا الى ترتيب الأوتار على النحو الذي انتهينا من بيانه ، وانما الأمر ، هنا ، عكس ذلك ، أمر ائتلاف نغمي موروث ، ومحدد بعناية ودقة .

ولقد ظللنا لسنوات عدة ، دون أن يجول بخاطرنا أنا عاثرون على المبدأ الهارموني الذي تأسس هذا السلم النغمي على أساسه ، بل لقد كنا أبعد من أن نفطن الى أن ترتيبا للنغمات ، بمثل هذه الغرابة والشذوذ يمكنه أن يتأسس على مبدأ ما ، وأن نرتاب بشكل خاص ، في أنه قائم على المبدأ

الذى يشــكل قاعدة لنظــام الهارمونية للموســيقى القديمة ، بل كذلك ، لموسيقانا نفسها • ومع ذلك فقد كنا مرغمين للعودة الى هذا السلم النغمى الذى كانت غرابته الفائقة تستثير اهتمامنا دون انقطاع ، وكما لو كان الأمر قد تم على الرغم منــا ، فقد واتتنا رغبة عابرة ذات يوم لم نقصــــد اليها ، لأن نحاول ما ان كان بمقدورنا أن نكشف عن النظام الهارمونى للنغمات التى يتألف على أساسها سلم أنغام هذه الآلة ، قائلين لأنفسنا : ما دام هذا السلم النغمى قد تحدد على هذا النحو ، وما دام ــ هو ــ ثمرة لتفكير طويل ، فلا بد أن يكون ترتيب نغماته بالضرورة متسقا مع مبدأ ما ، وصادرا عنه ، وحيث لا يمكن انسان أن يتصور منهجا أبسط وأكثر طبيعية من ذلك الذى كان الأقدمون يستخدمونه ، والذى نستخدمه نحن أيضــا ، ولكن بشكل عكسى ، فقد قمنا بتطبيق هذا المنهج على نغمات هذه الآلة ، فرتبنا من بين تلك التى تشكل فيما بينها رباعية تامة ، فحققت هذه المحاولة الأولى كل آمالنا ، وأعطتنا التقدم الهارمونى التالى ، وهو الذى قد جاء بالغ الانتظام ، ومطابقا بدقة لمبادىء الموسيقيين ، القديمة والحديثة على حد سواء •

مثــال



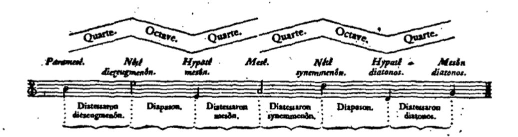
وأشرنا بالأســود الى نغمة ســول التى ليس لها هنا قــط رباعيتها المقابلة حيث تجىء النغمة الخامسة ، فى هذا الائتلاف •

ومع ذلك ، فمع افتراض أن هذا الســلم ناتج عن النظــام المتبع فى الموسيقى القديمة [أى اذا لم يكن هناك ما يشير الى امكانية انبثاق هذا النظام عن الموسيقى الحديثة] فكيف اذن أمكن الأقدمين ــ كما قلنا لأنفسنا ، أن

يدخلوا الخماسيات اليه ، وهم الذين لم يكونوا ينظرون الى ائتلافات نغمية على هذه الشاكلة الا باعتبارها تناغمات غير مباشرة ، أو مقلوبة ، والذين لم يتقبلوها لا في التركيب الهارموني لنظامهم الموسيقي ، ولا في الائتلاف النغمي لأية واحدة من آلاتهم الموسيقية ! لكن المثال السابق ، الذى كان يمثل أمامنا حين دارت براسنا هذه الفكرة سرعان ما أخذ بيدنا نحو الوصول الى حل لهذه المشكلة ، بل لقد كان هذا الحل مشتملا ضمنا داخل سياق السؤال نفسه ، فحيث أن الخماسية هى مقلوب للرباعية ، فان الأمر لن يتطلب سوى أن نعود فيها على بدء (أى أن نقلبها) أى أن نستبدل بالنغمة الحادة ثمانيتها الغليظة كيما نستعيد هذه الرباعية ، وفى هذا نجد المنهج المألوف الذى كان الأقدمون يستخدمونه فى توليف آلاتهم الوترية وهو المنهج الذى لا يزال يتبعه العرب حتى اليوم ، والذى نتبعه نحن ، فى اتجاه معاكس ، والذى يعنى أن ننزل عن ثمانية النغمة المدوزنة أو أن نصعد اليها ، مع وضع هذه الثمانية فى ائتلاف مع النغمة السابقة عليها ، وبهذه الطريقة تشكل النغمة التى يكون عليها أن تردد الخماسية مع النغمة الحادة ، الرباعية مع الثمانية الغليظة التى لهذه النغمة الحادة نفسها ، وبذلك يؤدى هذا القلب (أو العكس) بهما الى تفادى ارنان الخماسية .

ولا يسلك العرب سلوكا مخالفا عند دوزنتهم لآلاتهم الموسيقية ، ويرجح أن يكون الأثيوبيون قد توصلوا الى تحديد نغمات سلم الكيصـار على هذا النحو ذاته ، فلا بد أنه قد كان لديهم ، بلا جدال ، هم أيضا ، آلة موسيقية اتخذوها قاعدة (أو مقياسا) للوصول الى ذلك ، أى قد كان لديهم **القانون** الخاص بهم والذى حددوا عن طريقه ، وبدقة ، العلاقات الهارمونية لنغمات ائتلاف هذه القيثارة ، أما وقد تحددت هذه النغمات ، فاليكم كيف كان حتما عليهم أن يقيموا منها ائتلافا ، كى تتم دوزنتها بالتبادل ، فيما بينها ، مع
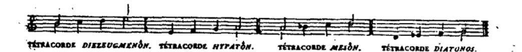
تفادى ارنان الحماسية ٠
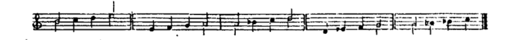


ونرى من هذه الطريقة التى اتبعت فى توليف دوزنة الكيصار ، طبقا لمنهج الاغريق ، والذى هو نفسه منهج العرب ، أنه لا توجد هنا قط فاصلة خماسية ، وأنه لا توجد سوى رباعيات وثمانيات ٠

وتقابل كل واحدة من هذه الرباعيات واحدة من رباعيات المنهج الكامل عند الاغريق ، فالرباعية الأولى تقابل الرباعية الاغريقية المسماة **ديزوجمينون** diezeugmenôn ، الواقعة بين **البارامسيه** Paramesê وبين الـ **نيته ديزوجمينون** nêtê diezeugmenôn ، أما الرباعية الثانية فهى نفسها رباعية الثلاثية **ميسون** Mesôn ، الواقعة بين الـ **هيباته ميسون** Hypatê Mesôn والـ **ميسه** Mesê ، والثالثة هى رباعية الرباعية **سينمينون** Synemmenôn ، وأما الرابعة فهى رباعية الرباعية دياتونوس Diatonos ، وهى تماثل الرباعية الثالثة ، على نحو ما تماثل الرباعية الثانية ، الرباعية الأولى ٠

وهكذا تعطينا هذه الرباعيات ، اذا عبرنا عنها باشاراتنا الموسيقية ، مجموعات النغمات الآتية :



وهو ما يؤدى الى نشـأة أربعة مقامات متباينة ، ويتولد عن المقامين الأولين الخافضتان الأوليان ، فاذا ما واصلنا هذه المسيرة مع اضافة الرباعية التى فوق نغمـة الـ **سـول** sol وهى الـ **أوت** ut فسـوف تعطى الرباعية الجديدة الخافضة الثالثة ، وتتكون لدينا المجموعات الخمس الآتية ، التى تتألف كل منها من أربع نغمات ، وهى التى انتظمت طبقا لنظام الهارمونية عند الاغريق :



ومع مواصـلة الأمر على هذا النحو ، دوما ، فان كل سلسـلة رباعية جديدة ، أى كل سلسلة تتكون من أربع نغمات تعطى خافضة جديدة زائدة ، هى التى تبدو داخل النظام الذى حددته مبادىء النظام الموسيقى عند كافة الشعوب ، وهكذا يتضح أنه ليست هى الصدفة ولا هى النزوة ، اللتين حددتا اختيار النغمات داخل السلم النغمى للكيصار ، ما دامت هذه النغمات قد انبثقت مباشرة عن المبـدأ الأسـاسى للهارمونية القديمة والجديدة على حـد سواء .

أما أن نفسر ، على وجه الدقة ، لمـاذا جاءت النغمـات داخل ائتـلاف الكيصار معدة أو مرتبة على هذا النحو الذى وجدناها عليه فى هذه الآلة ، فهذا أمر يبدو عسيرا علينا بالقدر الكافى، وان كنا نحدس أن الأمر لا يخلو من سبب يبتغى فائدة ما ، جعلت هؤلاء (الأحبـاش) يقلبون ، أو بالأحرى يهدمون ، النظام الهارمونى للنغمات ، ولسنا نرى سببا لذلك سوى الرغبة فى زيادة تيسير مصاحبة (القيثارة) للغناء ، وذلك بترتيب هذه النغمات بطريقة أكثر تماثلا للميلودى .

وسوف نلاحظ فى الوقت نفسه :

اولا : أن مســاحة النغمات فى هذا النوع من القيثارات شبيهة تمام الشبه بنظيرتها فى آلة الرباب العربية ، وهى كما سبق لنا أن برهنا ، آلة يقتصر دورها على مصاحبة الانشاد والرواية الشعرية ٠

ثانيا : أن نغمات الكيصار لا تختلف عن نغمات آلة الرباب العربية الا فى أنهن أكثر حدة ، وأنهن يقابلن أو يوافقن النغمة الستة باتجاه الحاد من ثمانية **الوسط** من صوت **انتينور** ، وهو الصوت الأكثر طبيعية عند بنى الانسان كما أنه أكثر الأصوات شيوعا ٠ كذلك فانا نسترعى الانتباه الى أن الفاصلات الرئيسية التى تشكلها هذه النغمات ، فيما بينها ، هى تلك التى حددها الأقدمون فى الانشــاد الخطــابى عن طريق قواعد العروض[1] Prosodie أى ان هذه الفاصلات هى فاصلات الرباعية والخماسية ٠ وهنا ، فى الواقع ، تكون الفاصلات التى يعبرها الصوت حين يفصح عن فــكرة محددة المعانى بشكل قاطع ، سواء برفع الصوت اذا ما كان المتحدث ينقل فكرته لشخص آخر ، كما هو الحال عندما يستشير أو يسأل أو عندما يستدعى أو ينادى ، أو بخفضه اذا ما كان المتحدث يقطع برأى حاسم أو يصدر حكما باتا فى شأن أمر من الأمور ، ولهذا السبب كذلك فان الوقع النهائى لكل جملة يتم دوما مع خفض الصوت عن الخماسية ، ويبدو أن ائتلاف هذه الآلة قد وضع لهداية واطالة (الصوت) فيما كان القدماء يطلقون عليه : **ميلودى الخطابة** ، ولهداية (صوت) الشعراء عند انشادهم لأشعارهم ، أكثر مما وضع لمصاحبة غناء موسيقى ، وعلى هذا النحو كانت فائدة القيثارات القديمة ، وعلى هذا النحو أيضا كانت الفائدة المرجوة من القيثارة التى كان يستخدمها تلاميذ أورفيوس وديموكوس وترباندر ، عند انشادهم لأشعارهم ، ولا ينبغى أن يداخلنا فى ذلك ريب ٠

أما عن كيفية العزف على الكيصــار ، فان العازف يضعها فوق فخذه

اليمنى قريبا من البطن ، اذا ما كان جالسا ، أو يكتفى بأن يسندها الى بطنه اذا كان واقفا ، ثم يمرر ذراعه الأيسر بين السير ـ وهو معلق من طرفيه الى الرافعتين ـ والأوتار ، بحيث يتكىء المرفق فوق مؤخرة الطاس ، ويضمها بقوة أكبر الى بطنه بقوة ذراعه ، وتلمس الأوتار واحدا بعد الآخر بواسطة أصابع اليد اليسرى ، ويتم ارنانها جميعا ، الواحد بعد الآخر على التعاقب طيلة كل الزمن* (النغمى) أو على الأقل أثناء مدة كل وزن • ولا يتبع نظام آخر فى ترتيب هذه النغمات (عند العزف) سوى ما يمليه مزاج العازف(٢)، ويحك العازف كل الأوتار بيده اليمنى بشدة(٣) ، فى وقت واحد ، بواسطة الريشة ، داخل الوزن ، مع تحديد أزمنة الايقاع التى تكون تابعة لأزمنة الوزن ، دون أن تكون مماثلة لها بشكل مطلق •

هـــوامش :

(١) لا تزال تراعى حتى اليوم ، قواعد العروض ، تلك التى قامت على أساس النبرة الطبيعية للصوت أثناء الحديث ، عند مطالعة دروس الصباح أو عند قراءة رســائل التقوى أو الأناجيل ، والتى ترتل بصوت عال أثناء القداس • ومع ذلك ، فحيث لم يعد يتم ذلك ، اليوم ، الا بفعل التعود ، ودون معرفة للمبدأ الذى قامت عليه ، فانها تتعرض لتشويه تأثيرها ، بذلك الأسلوب الخالى من المعنى ، والذى يتم به رفع الصوت أو خفضه • وهو ـ على كل حال ـ أثر ، غير معروف ممن يمارسونه ، لما كان يطلق عليه اسم الانشاد الخطابى ، احتفظ به بشكل ردىء •

(٢) لسنا نتحدث هنا الا عما يحدث ، وليس عما يمكن أو ينبغى له أن يحدث ، لأن هذه الآلة التى تعود ، فيما يبدو لنا ، الى العصور بالغة القدم، لا يتم العزف عليها فى النوبة الا على أساس من اعتياد روتينى ، اما القواعد التى كانت تحكم استخدامها عند الأقدمين فلم تعد معروفة ، فى أى مكان •

(٣) ليس هناك ما يعبر عن تأثير هذا الحك أفضل من كلمة **حرك** التى يستخدمها العرب للاشارة الى هذه الحركة ، أو الكلمة **محرك** ، وهى الصفة التى يشيرون بها الى الشخص الذى يحك الأوتار على هذا النحو •

---

* الزمن ، جزء وزن اللحن.

الباب الثانى

عن الآلات الهوائية أو آلات النفخ

الفصل الأول

عن الزمار المصري الذي يسمونه بالعربية زمر

أوزورني (١) كما يقول الفرس

المبحث الأول

حول الخلط الذى يسببه عادة تباين الأسـماء التى يطلقها المؤلفون على الآلات نفسها ، وحول امكانية تبديد هذا الخلط بخصوص أسماء الآلات القديمة ، وحول الأسماء المتباينة التى اطلقت على آلة الزمر

لعل ما يحير أكثر من غيره ، ويخدع — على نحو يكاد يكون دائما — أولئك الذين لا يستطيعون أن يستقوا معلوماتهم الا عن طريق الكتب حين يريدون القيام ببحوث حول الآلات الموسيقية ، هو تباين الأسماء التى يخلعها المؤلفون على الآلات نفسها ، ولسنا نلمس هذه الصعوبة عند قراءة المؤلفين المحدثين وحدهم ، فهذه الصعوبة تعلن عن نفسها بالمثل عند المؤلفين اللاتين والاغريق ، بل لعلنا نجدها عند هؤلاء أكثر شيوعا فهوميروس ، وهو أدق الشعراء عندما يصف لم يكن بدوره بالغ الدقة فى هذه النقطة ، اذ نراه يعطى القيثارة lyre أحيانا اسم **باربيتوس** barbitos وأحيانا أخرى اسـم **فورمنكس** Phorminx وأحيانا ثالثة **كينيرا** Cinyra ورابعة اسم **خليس** Chelys وخامسة اسم **ليرا** Lyra ، **وكيثاريس** Kitharis ، ... الخ ، كما كان يطلق على الناى أحيانا اسم **اولوس** Aulos وأحيانا اسم **سيرنكس** Syrinx .

وفى الوقت نفسه ، ولا بد أن نكون فى ذلك على اتفاق ، فلو أن الباحث قد تحمل عناء أن يمحص بعناية كل هذه الأسماء المختلفة التى خلعها القدامى على الآلات نفسها ، وبحث فى اشتقاقاتها اللغوية ، او فى المعنى الأصلى لها ، فان كل شىء ، سيتضح من تلقاء نفسه ، وسوف نرى أن الكلمات التى

أخذناها فى البداية ، على أنها أسماء أعلام ، ليست فى حقيقتها سوى صفات مستمدة اما من شكل الآلة ، واما من المادة التى صنعت منها أو من حجمها أو من امتدادها أو من أطوال أجزائها ، أو من طابع النغمة التى تصدر عنها ، أو من طريقة العزف عليها ، أو من الوظيفة التى تؤديها ، أو من البلد الذى نشأت أصلا فيه . ذلك أننا نستطيع أن نقول بشكل عام انه لا توجد فى اللغات القديمة ، لا سيما الشرقية منها ، اسم علم لا ينظر اليه كلفظ أوحد فى اللغة المكتوبة أو المنطوقة أو لا يمكن أن يكون له معنى فى الخطاب ، وهذا أمر معروف جيدا من جانب المستشرقين المتمكنين .

لكن الأمر ليس كذلك بخصوص الأسماء التى تخلع على الآلات الموسيقية المستخدمة فى أيامنا هذه ، عندما يكتب هؤلاء المؤلفون فى واحدة من لغاتنا الحية ، ذلك أن هذه الأسماء لم تعد تبدو لنا سوى أسماء اصطلاحية لا تعنى فى حد ذاتها شيئا ، وليس لها من معنى فى اللغة المنطوقة أو المكتوبة، من حيث أن مثل هذه اللغة ليست سوى تجمع لبقايا لغات عديدة لم تعد موجودة ، وحيث تكونت هذه الأسماء الأعلام من هذه البقايا فى الوقت الذى لم يعد فيه المعنى الأصلى للكلمات التى تكونت منها ، بعد ، معروفا ، فان هذه الأسماء ، نتيجة لذلك ، ليست بكافية لكى تعطى فكرة محددة عن الشىء الذى تشير اليه ، ولم نكن نعرفه ، نحن مسبقا ، وهو الأمر الذى يؤدى لأن لا يكون الشكل الهجائى لهذه الأسماء محددا بشكل صارم ، ولأن يلفظها كل واحد وأن يكتبها على نحو مخالف . وقد عنينا — فى كل مرة واتتنا فيها الفرصة كى نفعل ذلك — بالعمل على ذكر الأسماء الأكثر شيوعا ، والتى تعرف بها آلة موسيقية بذاتها فى الشرق ، حتى ننأى عن الأخطاء التى تؤدى الى وجودها عادة هذه الكثرة (المتضاربة) فى الأسماء ، أو على الأقل ، حتى نجنب آخرين عناء أن توقف جهودهم هذه الأمور ، كما حدث لنا نحن

أنفسنا ، عند دراستنا لفن الموسيقى ، سواء عند القدامى أو عند المحدثين .

ولا يتفق كل المؤلفين الشرقيين حول اسم المزمار المصرى ، ولعل ليس هناك من يعطيه اسما له دلالته الا فى مصر ، وهذا الاسم هو **زمر**[٢] ، كما يلفظونه فى القاهرة ، ويعنى هذا الاسم فى العربيـة أن دورها يقتصر على مصاحبة الغناء ، ومع ذلك فاننا لم نشاهد هـذه الآلة قط وهى تستخدم مقترنة أو مصاحبة للغناء ، بل لا نعتقد أن من شأنها قط أن تستخدم فى هذا المجال ، بفعل النغمة الزاعقة ، والطنانة للغاية ، والخارقة للأذن ، التى تصدر عنها . وتجىء كلمة **زمر** من الفعل **زمر** بمعنى : **غنى** ، ويقـال فى العربية **يزمر فى الآلة** أى يعزف على آلة موسيقية ، ومع ذلك فان الاسـم الذى وجدناه بالغ الشيوع للمزمار المصرى ، وشـديد التباين فى الوقت نفسه فى شكله الهجائى عند المؤلفين الشرقيين هو **زورنا** ، وهو اسـم أو كلمة لا تعنى فى حد ذاتها شيئا ، ويبدو الأمر وكأن كل واحد من هؤلاء المؤلفين قد شاء أن تكون له طريقته الخاصة فى اختيار الشكل الهجائى لهذه الكلمة ، أما الأشكال (الهجائية) المألوفة أكثر من غيرها ، والتى يقدمونها لنا تحت هـذا الاسم ، فهى : **زرنى** ، **زرنا** ، **زورنى** ، **زورنا** ، **ظورنا** ، **سورنا** ، **سورناى** ، **صورناى**[٣] .

وفى الحقيقة فان تشابه هذه الأسماء فيما بينها ، مع تفاوته . يدفع الأوربيين الذين يشتغلون بدراسة المؤلفات الشرقية الى الاقتناع بأن هـذه الأسماء المختلفة تنتمى الى آلة واحدة بعينها ، ومـع ذلك فكيف يستطيع هؤلاء الباحثون أن يصنفوا هذه الآلة بدقة فى حين لا يجدون فى أية لغة ، أصلا للاسم الذى يطلق عليها ، وحين يضطرون الى التزود بهذا الأصل من الشروح الخاطئة التى يجدونها عنها فى معاجم المفردات التى يضـعها بعض الرهبان أو المبشرين لمنفعة مواطنيهم ، أو فى بعض معاجم بعينها اسـتعار

مصنفوها غالبية الكلمات التقنية ، ولا سيما الجزء الغالب للعدد الأكبر من الآلات الموسيقية من تلك المفردات التى وضعها هؤلاء الرهبان ، وهـذا أمر لا مراء فيه . ولابد أن نستشعر كم كان عسيرا ، حتى ليكاد أن يغدو مستحيلا ، أن رجال الدين هؤلاء ، الذين ليست لديهم أدنى فكرة واضحة عن فن الموسيقى ، والذين لا يكادون يعرفون ، فى غالبية الأحيان ، أن يفرقوا بين الآلات الموسيقية فى بلادهم هم ، سوف يصيبون على الدوام عندما يترجمون الى لغتهم الأم أسماء آلات الموسيقى الشرقية . ولهذا السبب فلا تحظى جهودهم فى هذا الصدد بالاحترام ، وبسبب الحيرة التى كانوا يجدون أنفسهم فيها ، وعدم اليقين ، فانهم أطلقوا فى بعض الأحيان ، على آلة بعينها ، سواء باللاتينية أو فى لغتهم الأم ، ثلاثة أو أربعة أسماء متباينة تقدم دلالات لا يمكن التوفيق بينها ، مثال ذلك حين ترجموا اسم احدى الآلات الشرقية باسم الدف Tambour والبوق Trompette والقيثارة Cytara والصناج Cymbale وهكذا لا يعوزنا المزيد كيما يضل أولئك الذين لن يكون فى متناولهم سوى ما تقدمه مثل هذه المعاجم من عون ، فى البحوث التى يريدون القيام بها حول الآلات الشرقية .

ولو أننا كنا لا نزال فى الأزمنة الأولى التى ابتكرت فيها آلات النفخ ، حين لم يكن الناى يختلف عن البوق بشكل واضح ، كما يقال لنا(٤) لكان من العسير علينا أن نقف هنا على مثل هذه التفرقة ، لكن أولئك الذين يعرفون الآلات التى نتحدث عنها يدركون أن هناك فرقا ملموسا للغاية فيما بين الصفارة والناى ، وأن المزمار آلة موسيقية ذات بنية مختلفة ، وتنتسب الى نوع غير نوع الناى .

الهـــوامش :

(١) أنظر اللوحة CC الشكل ١ .
(٢) والجمع مزامير .
(٣) ومع ذلك فلدينا ما يحمل عـلى الظن بأن العرب لم يخلطوا قط بين **زورنا** أو **سورنا** وبين **الزمر** ، فحيث أننـــا لم نسمعهم قط فى مصر يطلقون اسم **سورنا** على أية آلة موسيقية ، فاننا لم نستطع بالتالى أن نفكر فى الحصول على معلومات حول هـــذا الموضوع ، ولم نعـلم الا من المسيو اربان Herbin ، فى باريس ، أن سورنا هـــو الاسم الذى كان غالبية المؤلفين الشرقيين يشيرون به ، بشكل معتاد ، وفى غالبية الأحيـــان ، الى المزمار المصرى . ومع ذلك ، ففى مخطوطة وجـــدناها بالمكتبـة الأمـيريه Imperiale ، تضم دراسة عن الموسيقى عنوانها : رسالة فى علم الموسيقى من جملة رسائل اخوان الصفا ، وهى مخطوطة اقتبس منها المسيو اربان نفسه فقرات مطولة ، وكثيرة بالقدر الكافى ، نقرأ نصا يضعف بعض الشيء من شهادة هذا المستشرق الضليع ، جاء فيه :

« **وأما فنون أصوات الآلات فى المتخذ للتصويت كالطبول والبوقات والديادب والدفوف والربابى والسرناى والمزامير والعيـــدان وما شاكلها** » بمعنى : « أما بخصوص الخواص المختلفـــة للنغمات التى تنتجهـــا الآلات الموسيقية مثل تلك التى تصدر عن الطبول وآلات النفير والديادب » (هكذا يشـــار الى الآلات الموســـيقية التى سنقوم بوصفها تحت اسـم **دربكة**) و « الدفوف » (وهى صنف من دفوف الباسك ــ أى ذات الجـــلاجل ــ) و « الرباب والسورناى والمزامير والأعواد وغيرها ... الخ » ، وهكذا نرى نحن فى هذا الحصر للآلات الموسيقية أن الزمر والسورناى (أو السرناى) ، اللذين ينبغى لهما أن يعنيا الشيء ذاته يشيران هنا الى نوعين مختلفين من الآلات الموسيقية .

ملاحظة : استرعى المسيو سلفستر دى ساسى أنظارنا الى أن كلمة اخوان الصـــفا لا تعنى **الاخوة صـــفا** على نحو ما ترجمها كثير من العلماء وانمـا **اخـوة الطهر أو النقاء** أى **الأصدقاء الذين يربط الاخلاص بينهم** ، ونتعرف فى هذه التسمية على جماعة من الفلاسفة والعلماء والمؤلفين ، قدموا احدى وخمسين رسالة ، فى كافة العلوم ، مما شكل موسوعة أو دائرة معارف .

كما نبهنا بالمثل الى أن كلمة **زورنا** ، والشكل الهجائى الصحيح لهـا هو **سورناى** ، انما هى كلمة فارسية ، تتألف ، طبقا للمعاجم الفارسية من **سور** بمعنى الولائم أو أفراح العرس ، و **ناى** بمعنى النـــاى أو الفـــلاوت ، وهكذا تعنى هذه الكلمة الفارسية : **ناى الولائم** ، أى النـــاى الذى يعزفون عليه عند اقامة الولائم والأفراح .

(٤) أبوليوس Florid ، الكتاب الأول . ونترك نحن للعلمـــــاء المدققين مهمة التوفيق بين ما يخبرنا به أبوليوس فى هذا الموضع . وبـين ما لاحظه هوراتيوس (هوراس) فى مؤلفه : فن الشعر ، البيت ٢٠٢ .

المبحث الثانى

حول ثلاثة أنواع من الزمر ، وحول الاسم الذى يطلق على كل واحد منها ، وحول آلة الزمر التى ينبغى أن ينتسب اسم الزورنا اليها ، وحول العلاقات التى تربط هذه الآلات فيما بينها والاختلافات التى تباعد بينها

توجد ثلاثة أصناف من الزمر : الكبير والوسط والصغير ، ويسمى الكبير **قبا** أو **قبا زورنا**[١] أى **الزمر الكبير** ، ويكتفى باطلاق اسم **زمر** فقط على الصنف الأوسط أو يطلقون عليه اسم **زورنا** ، ويشار الى الصغير باسم **جورى** أو **زورنا جورى** أى **الزمر الصغير** ·

وحتى نوفق بين آراء المؤلفين الذين أطلقوا ، فيما يرى المسيو اربان ، اسم زورنا على ما يطلق عليه القوم فى مصر اسم زمر ، فان شهادة اخوان الصفا ، هؤلاء الذين ميزوا بين الزمر والزورنا ، بالاضافة الى ما قد عرفناه فى القاهرة ، يجعلانا لا نتصور شيئا آخر الا أن نفترض أن بعضا من الأنواع الثلاثة من الآلات التى أتينا على ذكرها قد عرف بشكل عام باسم **الزمر** ، فى حين أن بعضا آخر منها قد عرف بشكل خاص باسم **زورنا** ، واليكم السبب أو التفسير الذى وجدناه بعد استقصاء : فحيث لا يتكلم اخوان الصفا عن الزورنا الا بصيغة المفرد مستخدمين للاشارة الى آلة الزمر كلمة **مزامير** (جمع زمر) ، فلابد أن السبب ، على وجه الترجيح ، هو أنه توجد أنواع عديدة من الزمر ، فى حين لا يوجد سوى نوع وحيد من الزورنا أو السورنا ، وحيث اننا لم نر فى مصر سوى نوعين من المزامير يعرفان باسم الزمر : يشار الى أولهما فى القاهرة باسم **قبا أو الزمر الكبير** ، أما الآخر فيميزونه بالصفة **جورى** أو **جرى** أو يشيرون اليه باسم **الزمر الصغير**، فان بامكاننا أن نستنتج أن الزمر الوسط هو - على وجه التحديد ، الآلة

الموسيقية التى يشار اليها فى الشرق باسم **زورنا** . وهو اسم أصبح يطلق ـ توسعا ـ وبالتالى ، على الصنفين الآخرين .

ومع ذلك فهذه الأصناف الثلاثة من الآلات الموسيقية هى مزامير من النوع نفسه ، لا تختلف فيما بينها الا فى تفاوت حجم وأطوال أجزائها ، واذ يظل شكل هذه الأجزاء هو نفسه فى كل هذه الآلات ، وعلى وجه الدقة ، فلسوف يكون تزيدا لا طائل من ورائه أن نقدم رسما لكل منها ، ولن تكون لدينا ، بالتالى ، حاجة لأن نفرق بينها عند وصفها ، اللهم الا حين يتصل بتعريف الأطوال الخاصة لكل منها وكذلك عند الحديث عن وزن أو معيار نغماتها ، وهو الأمر الذى يميز وحده هذه الأصناف من آلات الزمر ، فيما بينها .

الهوامش :

(١) لم نلحق هنا بالكلمة **زورنا** الصفتين **قبا** و **جورى** اللتين يستخدمهما المصريون للتفرقة بين الزمرين الكبير والصغير ، الا لأن المسيو أوجست اربان قد أشار ، على هذا النحو ، الى أنواع الزمر المختلفة عندنا ، عندما كتب أسماءها فوق الرسوم التى تفضل برسمها لهذه الآلات اكراما لخاطرنا ، ذلك أنه كان يضيف الى كل معرفته بها موهبة رسمها بشكل مكتمل ، ومع ذلك فيبدو لنا أنه كان يجهل كلية هذه الصفات قبل أن نقوم بتعريفه اياها ، فهى لا توجد فى أى من الرسائل حول الموسيقى العربية التى جلبناها معنا من مصر ، كما أننا لم نلقها فى دراسات الموسيقى التى ترجمها المسيو أوجست اربان ، سواء عن العربية أو عن التركية أو عن الفارسية . وفى واحد من مخطوطاته ، التى جمع فيها ألفاظ الموسيقى الشرقية التى ألم بها ـ اذ كان يعنى دوما بوضع الحرف الأول من اسم المؤلفين أو الأشخاص (من العامة) الذين يدين لهم بمعرفته بهذه الألفاظ ـ وجدناه يضع الصفتين قبا وجورى تحت الحرف الأول من اسمنا وهو حرف V ، وفى الواقع فان هاتين الكلمتين تشكلان جزءا من قائمة أسماء آلاتنا العربية . والتى سلمناه اياها مع مفكراتنا عن الموسيقى العربية ، تلك التى نسخها بالمثل ، واحتراما لذكراه التى ستظل عزيزة علينا على الدوام ، فاننا لم نشأ أن نستبعد هاتين الصفتين ، اللتين لم نكن لنتركهما على الرسوم ، لو كان متاحا لنا أن نرجع اليه (ذلك أن المنية كانت قد وافته) عند تقديم هذا الوصف .

المبحث الثالث

عن عدد واسم ومادة وشكل أجزاء المزمار المعروف في مصر باسم الزمر ، وفي مناطق أخرى باسم زورنا

يتركب المزمار أو الزورنا(١) من خمسة أجزاء رئيسية :

١ ـ الجسم A وهو ما نطلقه على الجزء الأكبر حجما والأطول من آلة الزمر .

٢ ـ الرأس b ويسمونها **الفصل**(٢) .

٣ ـ البوقال أو الأنبوب الصغير d ويحمل اسم **لولية**(٣) .

٤ ـ حلقة صغيرة أو قرص دائرى يسمى فى العربية **صدف مدور**(٤).

٥ ـ اللسان V ويطلقون عليه اسم **قشة**(٥) .

فأما جسم الزمر A فقناة أو أنبوب من خشب الكريز ، يمضى متسعا بعض الشيء من أعلى ، ويزداد اتساعه من أسفل(٦) ولا يأخذ قطر سمكه ، عند أعلاه ، فى الزيادة الا فوق الثلم أو الشق المجوف الذى يحيط بسطحه(٧) بشكل دائرى ، ويزيد هذا القطر تدريجيا ، ويظل يتزايد حتى يبلغ قمة الرأس b (٨) .

وتثقب هذا الأنبوب فى البداية ، وعند المقدمة ، سبعة ثقوب σ (٩) تصطف على خط واحد من أعلى الى أسفل ، تفصل بينها جميعا مسافات متساوية ، وينقسم الفراغ الفاصل بين الثقب الأول ، من أعلى وبين الثقب الذى يليه ، الى قسمين متساويين ، بفعل الشق الدائرى y ويوجد أعلى هذا الشق ، من الخلف ، ثقب o شبيه بالثقوب السابقة(١٠) ، ويستخدم هذا الثقب ، كما هو حال الثقوب السبعة التى تحدثنا للتو عنها ، كملامس

للآلة ، كما تستخدم فى تنويع نغماتها ، وهى تسمى فى العربيـــة **قول** ، وبدءا من الموضع الذى يأخذ فيه قطر الجزء السفلى من الأنبوب فى الاتساع بشكل ملموس(١١) ، لكى يشكل باتساعه شكل قمع مقلوب ، نطلق نحن عليه اسم فتحة البوق P (١٢) . وأعلى النقطة × بقليل ، وفى الاتجـــاه نفسه الذى تتخذه الثقوب السبعة O ، توجد ثلاثة ثقوب صغيرة أخرى OP تتباعد عن بعضها البعض بمسافات متساوية ، ويوجد عـلى جانبى الثقوب الثلاثة الأخيرة OP ، ناحية اليمين وناحية اليسار ، وبشكل مواز لهـــذه الثقوب ، ثقبان مماثلان OO : يقابل أولهما أول هذه الثقوب الثلاثة ، أما الثانى فيواجه الثقب الأخير منها(١٣) .

وتتشـــكل الرأس أو **الفصل** b ، **والرقبة** q من قطعة واحدة من خشب البقس(١٤) ، ويتزايد قطر الرأس b الذى يكسو أسفله (أســفل الرأس) السطح الخارجى للأنبوب ، قليلا وتنتهى بمـــا يشبه قلنسوة أو وصلة*(١٥) ، وحيث تخصص الرقبة q للدخول فى جسم الآلة ، عـلى نحو ما نرى فى الشكل رقم ٣ ، فان قطرها بالضرورة أصـــغر من قطـر الرأس ، وهى (الرقبة) تشـــكل أنبوبا أكثر ثخانة عند أعلاه عنه عنـد أسفله(١٦) ، وهو مقور من الأمام أكثر مما هو مقور من الخلف(١٧) ، ولولا ذلك لكان قد أقفل أول الثقوب الأمامية الســبعة وكذا الثقب الثامن الموجود على السطح أو الجانب المقابل وهو أقل ارتفاعا(١٨) من الثقب السابق .

وأما البوقال d أو **اللولية** فانبوب صغير من النحاس(١٩) ، يمضى مستدقا بشكل تدريجى من أسفل الى أعلى ويدخل الجزء الســفلى منه فى الرقبة q بعد أن يكون قد مر بالرأس b من طرف لآخـر ، وينبغى أن

---

* شريط من اللباد أو المطاط أو الورق يوضع عند شقوق الأبواب أو النوافذ لمنع تسرب الهواء البارد ، وعلى هذا فيمكن تصور وظيفتها هنا .
(المترجم)

يكون هذا الجزء سميكا بالقدر الكافى حتى يملأ بشكل تام الجزء من قنـــاة الرقبة الذى يجتازه ، وحين لا يكون ســـمكه كافيا لاحـــداث ذلك فانهم يخشنونه بخيط أو مشاقة ، أما الجزء الآخر من هذه البوقال ، الذى يرتفع الى ما فوق الرأس b ، فيبدو منقســـما الى جزئين بفعل جزء ناتىء T ، دائرى الشكل ، مسطح من أعلى ، محدب من أسفل ، يوغل فى هـــذه البوقال ، ممتدا ، مع ارتفاعه الى أعلى (٢٠) مع استمرار تناقص طول قطره بشكل تدريجى ٠

لكن الحلقة الصغيرة المسماة بالعربية **صدف مدور** فصفيحة أو لوحـــة مستديرة(٢١) من العاج والأبنوس أو من خشب جاف متـــين من أى نوع ، ويخترقه عند وسطه ثقب يمرر فيـــه ، من طرف لآخر ، الجزء العلوى من البوقال b حتى جزئه الناتىء حيث يتوقف مصدودا(٢٢) ٠

أما اللسان V والمسمى فى العربية **قشة**(٢٣) فطرف أنبوب من قش الذرة(٢٤) ، وقد سطح من أعلى على شكل مروحى ، فى حين يظل يحتفظ فى جزئه الأدنى بشكله الطبيعى(٢٥) ، وفى هـــذا الجزء من القشة أو اللســـان يدخل الطرف الصغير من البوقال ، الذى تضم اليه القشة أو اللسان لأضيق قدر مستطاع بواسطة خيط(٢٦) ، يلف عدة لفات ، حتى لا يدع فرصـــة لمرور الهواء بين جدران هذه القشة أو اللسان ، وحتى لا تستطيع النفخة التى ينفخها العازف فى اللسان أن تجد لنفسها مخرجا سوى ذلك الذى تتيحـه لها قناة البوقال d وقناة الرأس b والرقبة q ، وفى النهاية ، قنـــاة جسم الآلة A ٠

الهــوامش :

(١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١ ·
(٢) انظر الأشكال أرقام ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ·
(٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ·
(٤) الشكل رقم ١ ·
(٥) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ·
(٦) الشكلان ١ ، ٢ ·
(٧) الشكلان ١ ، ٢ ·
(٨) الأشكال ، ١ ، ٢ ، ٣ ·
(٩) الشكلان ١ ، ٢ ·
(١٠) الشكل رقم ٣ ·
ويجعلنا هذا القطع الطولى الذى فى أعلى الزمر ، نلمح الثقب الذى نحن بصدد الحديث عنه ، كذلك اندماج الرأس b بالرقبة q التى تدخل فى جسم الزمر ، كما سنشرح بعد قليل ·
(١١) الشكلان ١ ، ٢ ·
(١٢) شرحه ·
(١٣) شرحه ·
(١٤) الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ·
(١٥) اللوحة CC ، الأشكال ١ ، ٣ ، ٥ ·
(١٦) الشكل ٥ ·
(١٧) الشكلان ٣ ، ٥ ·
(١٨) الشكل ٣ ·
(١٩) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ·
(٢٠) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ·
(٢١) الشكل رقم ١ ·
(٢٢) شرحه ·
(٢٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ · ويسمى هذا اللسان كذلك فى العربية صيصى ، وان لم يكن هذا الاسم مستخدما فى مصر ·
(٢٤) الذرة العويجة ، نوع من نبات الذرة قلما يزيد حجم حبته عن حبة البيقـــة ، ويزرع هذا النبات فى مصر ، وتؤكل حبوبه اما مسلوقة أو مشوية ، ويصنع منه الدقيق والخبز ، ويتخذ منه سكان الصـــعيد الأعلى والنوبيون الذين يقطنون حول الجندل الأول طعامهم الرئيسى بل الأوحد ، وهو يستخدم كذلك ، فى مصر السفلى ، لاطعام الدواجن ، وهو مناسب لها كغذاء ويؤدى الى زيادة بيضها ·
(٢٥) الشكل رقم ٧ · ويمثل هذا الشكل القشة بحجمها الطبيعى ، اما الشكلان ٩ ، ١٠ فيمثلان القشة منظورا اليها من الجانب (بروفيل) ، كما أن الشكل ٨ يمثلها ، منظورا اليها من ناحية فمها ·
(٢٦) أنظر الأشكال ٧ ، ٩ ، ١٠ ·

المبحث الرابع

حول أطوال الأجزاء السابقة بالنسبة لكل صنف من المزامير ، من أحجام مختلفة

حيث قد شعرنا ، نحن أنفسنا ، كم أن رسما أو صورة ما قد توحى بقدر ضئيل للغاية من النفع عندما يكون موضوعها مجهولا ، ولم يقدم عنها (أو عنه) تفسير كاف ، فقد ظننا أن علينا ألا نتسبب ، اهمالا من جانبنا ، فى حدوث سوءة مماثلة ، عن طريق تقـديمنا لرسوم الآلات الموسـيقية المستخدمة فى مصر ، فقد بذلنا فى الأوصاف التى قدمناها عنهـا ، كل عناية لتقديم أفكار دقيقة ومفصلة يمكنها ، بسهولة ، أن تعين كـل قارىء على تصور فكرة دقيقة وكاملة لـكل ما يشكلها فى مجملها ، وعن المـادة ، والكيفية أو درجة المهارة التى صنعت بها ، وطريقة استخدامها ، والغرض منها ... الخ ، ومع هذا فقد شعرنا كذلك أنه ، ان لم يتوقف اخلاصنا فى تقديم بيان عن كل التفاصيل عند النقطة التى يشبع عندها القارىء فلا يعود يتطلب أى شىء ، واذا ما ظللنا نلح فى دأب لاعطـاء تفسيرات يسـتطيع - هو - بسهولة أن يكون فى غنى عنها ، فاننا قد نتسبب بذلك فى املاله وتكدير صفوه ، ونتيجة لذلك فقـد تحاشـينا حتى الآن ، وعـلى قدر استطاعتنا ، أن نقدم تكرارات لا طائل منها ، بل لقد أعفينا أنفسنا من أن نصف كل ما هو ميسور للقارىء أن يحدسه ، ولسوف نفعل الشىء نفسه بخصوص آلة **الزمر** بأحجامها المتنوعة ، فلن نقدم سوى أطوال أجزاء أكبر هذه الآلات ، وأصغرها كذلك ، حجما ، اذ يكفى كل من هذين - فى حـد

ذاته ـ لتحديد نسب وأبعاد وأحجام آلة الزمر الوسطى ، تلك التى ينبغى لها أن تشغل موضعا وسطا بين أطوال النوعين الآخرين .

يصل امتداد طول جسم القبـــا A أو الزمر الـكبير ، بما فى ذلك الرأس b الى نحو ٥٨٣ مم(١) ، ويبلغ طول هـــذين الجزئـين فى الزمر الجورى أو الصغير بالامتداد نفسه ـ أى الجسم بما فيه الرأس ـ ٣١٢ مم(٢)، أما طول الجسم وحده ، أى غير مشتمل عـلى الرأس b فيبلغ ٥٥٨ مم فى الزمر الكبير(٣) أما فى الزمر الصغير فان الامتداد الطولى للجسم وحده يصل الى ٢٩٠ مم(٤) ، ويبلـغ القطر الأصغر لجسم الزمر الـكبير A ، أى طول الجزء y تسعة وعشرين ملليمترا(٥) ، فى حين أن طول القطر الأوسط ، أى قطر القمة العلوية التى تتصل مباشرة بالرأس b يبلغ كذلك تسـعة وعشرين ملليمترا(٦) ، ويصل أكبر قطر له وهو قطر فتحة البوق P الى ٩٠ مم(٧) ، أما فى الزمر الصغير فيبلغ قطر الجزء الأصغر من الجسم A ، أى قطر الجزء y أربعة عشر ملليمترا(٨) ، فى حين يصل قطره الأوسط ، أى قطر القمة العلوية ، تلك التى تتصل مباشرة بالرأس b الى ستة عشر ملليمترا(٩) ، ويبلغ طول أكبر أقطـــاره ، وهو قطر فتحـة البوق P ٦٣ مم(١٠) .

ويميل سمك خشب قناة أو أنبوب الزمر الكبير الى التناقص تدريجيا فى كل امتداد طول الآلة ، أى من الرأس b حتى أقصى اتساع لفتحـة البوق P ، فيبلغ هذا السمك بالقرب من الرأس b سبعة ملليمترات(١١)، ويبلغ خمسة فقط عند نهاية فتحة البوق P ، ويبدو أن سمك الخشب فى الزمر الصغير ، بكل طول امتداد القناة أو الأنبوب يظل على حاله ، فى حدود ملليمترين(١٢) ، أو أن التفاوت فى هذا السمك ، على امتداد طول الأنبوب ، لا يستحق أن يذكر .

وتكون فتحة قنـــاة الجسم A عند القمة العلوية المتصلة مبـــاشرة بالرأس b ، وكذلك الثقب الذى تدخل منه الرقبة q الى هذه القناة أو الأنبوب ، مستديرين ، ويبلغ القطر فى كليهما خمســة عشر ملليمترا فى الزمر الكبير ، وأربعة عشر في الزمر الصغير .

ويصل قطر فتحة البوق P الى ٨٠ مم في الزمر الكبير ، ويصل طول قطر هذه الفتحة نفسها فى الزمر الصغير الى ٥٩ مم .

أما الثقوب الكبيرة O ، والتى أحدثت بمقـــدمة الجسم A وكذلك الثقب المعمول على الوجه المقابل ، فوق الثلم الدائرى y ، فهى جميعا ذات قطر موحد الطول ، يبلغ ثمانية ملليمترات ، ويبتعد كل واحـــد منها عن الآخر بـ ٣٦ مم فى الزمر الكبير(١٣) ، فى الوقت الذى تبلغ فيـــه المسافة بين كل واحد من الثقوب المناظرة فى الزمر الصغير خمسة عشر ملليمترا(١٤) مع بقاء أقطارها جميعا مساوية لأقطار نظائرها فى الزمر الكبير .

أما الثقوب الثلاثة الصغيرة oo الموجودة على المقدمة وأسفل الثقوب السابقة ، عند النزول نحو فتحة البوق P فلا يزيد قطر الدائرة فيها ، فى الزمر الكبير على ٤ مم وتبلغ المسافة التى تفصل بينهـــا ٣٧ مم(١٥) ، وفى الزمر الصغير نجد نفس القطر لهـــذه الثقوب ذاتها ، وتفصل بـين أحدها والآخر مسافة ١٩ مم(١٦) . أما الثقبان الآخران oo الموجودان كل منهما على جانب ، وباتجاه مواز للثقوب السابقة فلهما نفس القطر كذلك ، وتفصل بين أحدهما والآخر مسافة ٧٧ مم فى الزمر الكبير و٤٢ مم فى الزمر الصغير .

ويرتفع الرأس b فى الزمر الكبير الى خمسـة وعشرين ملليمترا ، ويبلغ طول أوسع أقطار محيطها خمســـة وثلاثين ملليمترا(١٧) ، أما رأس الزمر الصغير فتعلو بأربعة عشر ملليمترا ، ويبلغ قطر أوسع محيط لهـــا ١٨ مم(١٨) .

ويصل طول **رقبة** الزمر الكبير q الى ١٢٦ مم ، وتعلو الثلمة الكبرى فى جزئه الأمامى(١٩) بنحو ٧١ مم ، وتتسع فتحة هذه الثلمة بنحو ستة ملليمترات ، أما ثلمته الصغرى n ، فى الجانب المقابل فتعلو بنحو ٥٠ مم، أما اتساع هذه الثلمة الصغرى فهو نفس اتساع الثلمة الكبيرة(٢٠) ، ومن جهة أخرى فان طول الرقبة فى الزمر الصغير q يصل الى ٢٦ مم ، أما ثلمته الكبرى من الأمام فتعلو بمقدار ٣٢ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها ستة ملليمترات ، وهو نفس اتساع ثلمة الزمر الكبير ، وأما ثلمته الصغرى فتبلغ ٢٣ مم ، ويبلغ اتساع فتحتها الاتساع نفسه الذى للفتحتين السابقتين .

ويبلغ القطر m لثخانة الأنبوب الذى يشكل الرقبة q فى الزمر الكبير نحو سبعة عشر ملليمترا ، عند أسفل الرأس b مباشرة(٢١) ، فى حين يبلغ قطر الطرف الأدنى من هذه الرقبة q ، أى الطرف الذى تنتهى اليه قرون ثلماتها ، سبعة ملليمترات(٢٢) ، وفى الزمر الصغير ، يصل قطر الرقبة q عند النقطة m أسفل الرأس b مباشرة ، الى ستة عشر ملليمترا ، وفى الطرف المقابل ، أى فى ذلك الطرف الذى يشكل نهاية لقرون ثلماتها ، يصل طول القطر الى ٧ مم(٢٣) وتدخل العنق q بأكملها ، سواء فى الزمر الكبير أو الصغير ، من فتحة قناة أو أنبوب الجسم A حتى الرأس b ، التى يخترقها عند قمتها ثقب دائرى يبلغ قطره أحد عشر ملليمترا فى الزمر الكبير ، وعشرة ملليمترات فى الصغير ، وعن طريق هذا الثقب يدخلون كذلك الجزء الأدنى من البوقال d (٢٤) الذى يمتد حتى داخل قناة أو أنبوب العنق q (٢٥) .

ويصنع البوقال d من النحاس ، ويسمونه فى العربية **لولية** ، وقد وصفنا من قبل شكلها ، وهى فى الزمر الكبير أكبر منها فى الزمر الصغير ،

ويبدو أنهم ، فى الطول الذى اعتادوا أن يعطوه لهذا الجزء ، يتبعون نسبة متصاعدة تتوافق مع الأحجام ، ســـواء فى الزمر الـكبير أو المتوسـط أو الصغير ، أو أن هذا ، على الأقل ، أمر مرجح ، طبقا للتعريفات التى زودنا بها الموسيقيون المصريون الذين رجعنـــا اليهم ، بخصوص هـــذه الآلات الموسيقية ، وهذه نصوص عباراتهم :

لولية القبا طويلة ، لولية الزمر أطول من الجـورى ، لوليـة الجـورى قصيرة ٠

ومن الواضح أن لهذا الجزء الصـغير من الآلة ، الذى قد يبـدو لأول وهلة فى غير ما حاجة لأن يكون خاضعا لتناسبات دقيقة ، نسبا وامكانات تتحدد على أساس سعتها ، وهكذا لم يكن سدى أننا قد عرفنا بها ٠

أما البوقال d للزمر الكبير فأنبوب صغير من النحـاس ، جـدرانه شديدة الرقة ، ويصل ارتفاعه الى ١١٣ مم ، ولقناته أو أنبوبه ، التى يمضى قطرها مستدقا بشكل تدريجى من أسفل الى أعلى فتحة يبلغ اتســاعها سبعة ملليمترات عند طرفها الأدنى ، وثلاثة عنـــد الطرف المقابل(٢٦) ٠ ويعلو البوقال d فى الزمر الصغير الى ٥٩ مم ، وتبلغ فتحة الأنبوب من أسفل ستة ملليمترات ، أما من أعلى فنجد سعة هذه الفتحة ممـاثلة لسعه نظيرتها فى الزمر الكبير(٢٧) ٠

ويبلغ قطر الحلقة الصغيرة (**الصدف المدور**) واحدا وأربعين ملليمترا ، وهى مثقوبة عند وسطها بثقب يصل اتساعه الى نحـو ٤ مم ، وعن طريق هذا الثقب يتم ادخال كل الجزء من البوقال الذى يعلو فوق الجزء النـاتىء حيث تتوقف هذه الحلقة(٢٨) ٠

أما القشة أو اللسان فهى نفسها فى كل صـنوف المزامير مهمـا يكن

حجمها ، ويبلغ ارتفاعها (طولها) ستة عشر ملليمترا[٢٩] ، وطرفها الأدنى أسطوانى الشكل ، ويبلغ طول قطر فتحتها أربعة ملليمترات من أسفل ، وبدءا من النقطة التى تأخذ فيهـا القشة شـكلها المسطح ، وحتى الطرف العلوى ، يظل هذا التسطح يمتد على قدر المستطاع ، وتظل الفتحة تضيق وتضيق فى اتجاه ، وتمتد محتفظة بالبعد نفسه فى الاتجاه الآخر ، بحيث يمكننا القول بأنه ليس لها سوى بعد أو طول واحد هو الموجود باتجـاه الجزء المسطح منها ، ويبلغ هذا البعد عند الطرف العلوى ثلاثة عشر ماليمترا وعن طريق هذا الجزء المسطح من القشة يقوم العازف بالنفخ فى آلة الزمر التى يعزف عليها ٠

الهـوامش :

(١) اللوحة CC الشكل ١ (وتنتمى كل الأشـكال هنا الى اللوحة نفسها) ٠

(٢) الشكل رقم ٢ ٠
(٣) الشكل رقم ١ ٠
(٤) الشكل رقم ٢ ٠
(٥) الشكل رقم ١ ٠
(٦) الشكل رقم ١ ٠
(٧) الشكل رقم ١ ٠
(٨) الشكل رقم ٢ ٠
(٩) الشكل رقم ٢ ٠
(١٠) الشكل رقم ٢ ٠
(١١) الشكل رقم ١ ٠
(١٢) الشكل رقم ٢ ٠
(١٣) الشكل رقم ١ ٠
(١٤) الشكل رقم ٢ ٠
(١٥) الشكل رقم ١ ٠
(١٦) الشكل رقم ٢ ٠
(١٧) الأشكال ١ ، ٣ ، ٤ ، ٥
(١٨) الأشكال ٣ ، ٤ ، ٥ ٠
(١٩) الشكلان ١ ، ٥ ٠
(٢٠) الشكل ٥ ٠
(٢١) الشكلان ٣ ، ٥ ٠
(٢٢) الشكل رقم ٣ ٠
(٢٣) الشكل رقم ٥ ٠
(٢٤) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ٠
(٢٥) الشكل رقم ٤ ٠
(٢٦) الشكل رقم ٤ ٠
(٢٧) الشكل رقم ٦ ٠
(٢٨) الشكل رقم ١ ٠
(٢٩) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٧ ، ٨ ، ٩ ، ١٠ ٠

المبحث الخامس

حول طريقة العزف على المزمار ، وحول جدوله الموسيقى ، وحول تنوع ومساحة نغماته

على الرغم من أن الزمر يعد آلة موسيقية من نوع مزمارنا نفسه ، فاننا لن نتوصل للعزف عليه بنجاح ، اذا ما شئنا أن نفعل ذلك ، بالطريقة نفسها التى نتبعها مع مزمارنا ، اذ يختلف فم وملمس المزمار المصرى تمام الاختلاف عن نظيريهما فى مزاميرنا ، فليست الشفاه هنا هى التى تضغط على القشة ، اذ أن هذه القشة رخوة للغاية وليفية لأكثر مما ينبغى وتنقصها المرونة بشكل تام ، ولذلك فمن السهل لها أن ترتخى تحت ضغط الشفاه ، وبدلا من أن تتردد أو تهتز (محدثة النغمة المطلوبة) ، فانها تقفل تماما دون أن تدع ممرا لنفخة العازف .

وعند العزف ، يدخل العازف فى فمه ، كل جزء البوقال d (١) الذى يوجد اعلى الصدف المدور(٢) ولا يكتفى بادخال القشة وحدها ، ثم يضغط بشفتيه على هذا الجزء من البوقال مع نفخ وجنتيه اللتين تستندان (احداهما) بشدة الى الصدف المدور ، مما يؤدى الى الضغط على انتفاخهما ، وهو أمر يؤدى بدوره الى زيادة دفع الهواء الذى تمتلئان به ، مما يعطيه المزيد من قوة الاندفاع ، ويرغمه على أن يلتمس لنفسه منفذا ، لن يكون سوى فتحة القشة التى يلمسها لسان العازف برقة ، لمسا خفيفا ، فيمضى من هناك ليمر فى البوقال d (٣) الذى ينقلها ، بدوره كذلك ، الى

الجزء q (٤) الذى أطلقنا عليه اسم **الرقبة** ، ومن هناك يواصل اندفاعه الى جسم الآلة الموسيقية A (٥) .

كذلك فلن يتوصل العازف الى اقفال كل الثقوب المستخدمة كملامس المزمر لو أنه لم يستخدم سوى السلامية الأولى من أصابعه ، على نحو ما نفعل نحن عندما نعزف على آلات المزمار أو الناى (الفلاوت) أو الكلارينيت ، أو أية آلة نفخ أخرى ذات ملامس ، ذلك أن ثقوب الناى الكبير تتباعد ، الواحد منها عن الآخر بمسافة لا يستطيع العازف معها أن يباعد بين أصابعه لغير ما حد ، كيما يبلغ هذه الثقوب، بقصد أن يتمكن من اقفالها بشكل جيد ، وفى مثل هذا الوضع يكون من المستحيل ثنى الأصابع عند المفاصل وتدويرها ، اذ أن هذه الأصابع محكومة بطولها ، بالضرورة .

ومع ذلك فان العازف لا يضطر لبسط أصابعه على هذا النحو لأن ثقوب الزمر الكبير بالغة البعد بعضها عن البعض الآخر ، وانما السبب فى ذلك أن من عادة المصريين أن يوقعوا أو يامسوا آلاتهم باقفال ثقوبها بالسلامية الثانية من أصابعهم ، فأما والحال هذه ، وحيث أنهم مضطرون من أجل ذلك لأن يبسطوا أصابعهم بكل طولها ، (وهو الأمر الذى قد لا يضطرون اليه اذا ما لمسوا الثقوب بالسلامية الأولى) ، فقد وجد هؤلاء أن من الأوفق أو من الأنسب للنظر أن تكون هذه الثقوب موزعة على هذا النحو ، بطول جسم الزمر الكبير ، اذ على الرغم من أن للمزامير الأخرى وكذا لغالبية آلات النفخ عندهم ، التى تلمس بالأصابع ، ثقوبا قريبة الى بعضها البعض بالقدر الكافى ، فانهم مع ذلك لا يقفلون هذه الثقوب الا بواسطة السلامية الثانية من أصابعهم ، وعلى ذلك ، فهذه الطريقة فى لمس الآلات الهوائية أو آلات النفخ ، طريقة خاصة بهم وحدهم ، لم تدع اليها ضرورة نابعة من شكل هذه الآلات عندهم ، أو من طريقة توزيع ثقوبها .

ولكى يتم العزف على الزمر ، يمسك العازف الآلة باليد اليمنى ، مع اقفـال :

١ ـ الثقب الواقع الى الخلف ، على الخط لا (٦) بالسـلامية الأولى من الابهام ·

٢ ـ أول الثقوب السبعة الأمامية بدءا من أعلى الآلة ، بالسـلامية الثانية من السبابة ·

٣ ـ الثقب الثانى من هذه الثقوب بالسلامية الثانية من الوسطى ·

٤ ـ الثقب الثالث منها بالسلامية الثانية من البنصر ·

ثم بواسطة السبابة والوسطى والبنصر والخنصر من اليـد اليسرى ، يقفل العازف الثقوب الأربعة الأخيرة بهذا الترتيب ، وان يكن آخر هـذه الثقوب الأربعة لا يقفل الا بالسلامية الأولى من الخنصر ·

وبعد أن تهيأ الأصابع على هذا النحو ، وبعد أن يتم اقفال الثقوب على التعاقب من أسفل الى أعلى ، ومع بث النفخة بقوة متصـاعدة ، يستطيع العازف أن يستخلص من آلته أكثر من ثمانيتين من النغمات كما سوف نرى فى السلم النغمى الناتج عن ملمس هذه الآلة ·

وسواء أكان العزف يتم على الزمر الكبير أو الأوسط أو الصغير ، فان طريقة لمس الثقوب واحدة فى كل هذه الحالات ، وانما النغمات وحدها هى التى تختلف ، وان تكن تتعاقب بالترتيب نفسه ، وفى علاقات متماثلة ، ولهذا السبب ، فان المرء اذا عرف كيف يستخدم ملامس واحـد من هـذه المزامير الثلاثة .فسيعرف كيف يستخدم ملامس الصنفين الآخرين ·

وسنقدم هنا الجدول النغمى لملامس الجورى ، وسنقابل به الجـدول

النغمى للمزمارين الآخرين ، فعلى الزمر الجورى هذا عرضنا الجـدول النغمى للمزامير على يد الموسيقى الذى طلبنا اليـه ذلك ، وحيث لم يكن - هو - يسمعنا أية نغمة الا بعد أن يتيح لنا الوقت لتدوينها ، وللاحظة الملمس الذى تصدر عنه وكذلك بعد أن يذكر اسمها ، وهى أمور اتفقنا عليها فيما بيننا منذ البداية ، فقد باتت فى حوزتنا أكبر الوسائل قدرة على المقارنة بقـدر الامكان ، حتى غدونا فى حالة تمكننا من أن نتيقن بأنفسنا من دقة المعلومات والأفكار التى تقال لنا ٠ ولقد أصبح هذا فيما بعد أمرا بالغ النفع لتبديد الكثير من الشكوك التى كان التفكير يولدها فينا ، عندما كنا نعاود قراءة الاجابات التى قدمت الينا ، والتى دوناها أولا بأول ، فى لقاءاتنا بالموسيقيين المصريين ، ذلك أنه اذا كان التلميح يكفى كى يستدل من يعرف ، فان الأمر فى غالبيته ليس كذلك ، حتى ولو بعد شرح طويل ، لمن كان أخا جهالة ٠

جدول ومساحة وتباين نغمات المزمار الجورى

Oschyrân. Irâq. Rast. Doukâh. Sykâh. Girkâh. Naoua. Hoseyny. Eraq. Kirdân.

Mâyeh. Sykâh. Girkâh. Naoua. Hoseyny. Eraq. Kirdân.

Tablature et Étendue des Sons du Zamr moyen.

Tablature et Étendue des Sons du Zamr el-Kebyr ou Qabâ.

ويأتى المعيـــار النغمى للزمر المتوسط فى خماســـية أدنى من آلة

الجورى ، ولابد أن يكون القبا أو الزمر الكبير فى الثمانية الحادة بالنسبة للزمر المتوسط ، وان يكن الزمر الكبير الذى ابتعناه فى القاهرة ، والذى لا يزال فى حوزتنا ، لم يدوزن فى هذا السلم ، فهو فى مقام أدنى من الثمانية الغليظة للجورى ، فأما والحالة هكذا فان هذا الاختلاف يعلمنا شيئا كنا ، لولا ذلك ـ سنجهله ، وهو أن الآلات الشرقية التى تنتسب الى النوع نفسه ، ليست مدوزنة على الدوام ، وبشكل دقيق ، فى المقام ذاته ، وأن القوم فى الشرق ، كما هو الحال فى أوربا ، لا يتبعون دوما معيارا نغميا موحدا ، ولهذا السبب ، فعندما نفترض أن النغمات ، مع ذلك ، كانت ستغدو هى ذاتها لو أن المعيار النغمى فى كل واحدة من هذه الآلات كان متشابها ، وأنها ستمثل بالترتيب نفسه حين تكون فى المعيار نفسه . فذلك لأننا سندونها كما لو كانت كذلك فى الواقع . ولقد سلكنا نفس السلوك الذى يسلكه الناس فى أوربا ، فى باريس على سبيل المثال ، حين يجمعون ألحانا من الأوبرا الكبيرة وألحانا من الأوبراتوميك وألحانا ثالثة من الأوبرا بوفا الايطالية ، فبرغم أن بعض هذه الألحان قد وضعت وأديت طبقا لمعيار أكثر خفوتا فى حين وضع البعض الآخر منها وأدى فى معيار أكثر جهارة فان الأمر لم يحل دون أن ينظر الناس الى النغمات التى تحمل الاسم نفسه ، والتى تأتى فى الترتيب ذاته على أنها ليست هى النغمات نفسها ، كما لم يمنعهم ذلك من ألا يدونوها بالطريقة نفسها .

الهوامش :

(١) أنظر اللوحة CC الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
(٢) الشكل رقم ٢ .
(٣) الأشكال ١ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .
(٤) الشكلان ٣ ، ٤ .
(٥) الشكلان ٣ ، ٤ .
(٦) اللوحة CC الشكل رقم ٣ ، وقد رقمنا الثقوب بالأرقام . ويحمل هذا الثقب الرقم 8 .

الفصل الثاني

عن العراقية

المبحث الأول

حول أصل ونوع الآلة الموسيقية المسماة بالعراقية

كلمة **عراقية** تعنى **الشىء القادم من بلاد العراق :** E'râq أو كما يكتبونها فى أوربا Irac ، ويبقى أن نعرف الآن ما هى هذه البلاد ، وان لم يكن هذا بالأمر اليسير ، ذلك أن هناك منطقتين تحملان هذا الاسم : العراق العربى أى **عراق العرب** ، والعراق الفارسى أى **عراق العجم** ، وأولى هاتين المنطقتين هى تلك التى عرفت قديما باسم أرض كلدان أو بابل ، ويزعم البعض أن اسم عراق الذى يطلق على هذه المنطقة اليوم هو اسم مدينة بالغة القدم كانت توجد فى هذه البلاد منذ عصر نمرود ، وقد ألحقت بها الصفة : **عربى** لأن العرب كانوا يقطنون هذه البلدة نفسها ، أما المنطقة الأخرى التى تعرف كذلك باسم عراق فتوجد فى فارس ، وتشمل جزءا كبيرا مما كان يطلق عليه قديما اسم **ميديا الكبرى** .

ولا شك هناك فى أن الموسيقى العربية قد أثرت بفعل الكثير من الابتكارات والاكتشافات المتصلة بهذا الفن ، والتى ترجع الى واحدة من هاتين المنطقتين ، فمن هناك وفد كثير من المقامات الموسيقية عند العرب ، ولا يزال يشار اليها حتى اليوم باسم الأصل الذى جاءت منه ، وتلك هى مقامات **عراق ، عجم ، عراق عربى ، عراق عجمى ، نوروز العجم** .. الخ . وهكذا فليس شيئا سهلا أن نحدد بدقة صارمة الى أى من هذين البلدين : عراق العرب أو عراق العجم تعود الآلة الموسيقية التى نحن بصددها الآن .

ومع ذلك ، فاذا كان مخولا لنا أن نجازف بتقديم الافتراضات ، فى

غيبة من الشهادات التى تعوزنا حتى تنتشلنا من التخبط الذى نجد أنفسنا فيه . فلابد أن نؤسس افتراضاتنا هذه على شكل هذه الآلة ، الذى لا ينتمى قط الى الذوق الفارسى ، ولن نجد صعوبة فى التدليــل على ذلك ، وفى الواقع فان شكل العراقية ينتسب الى الذوق العربى أكثر بكثير ممـا ينتمى الى ذوق الفرس ، فالرأس المنتفخ على هيئة بيضـــاوى ، والذى نجده أكثر ضخامة من بقية كل جسم الآلة يذكرنا تماما بالأسلوب العربى الأصـــيل الذى نلاحظه ، فى غالبية الأحيان ، فى كل ما يتصل بالعمارة وفن الرسم فى منشآت العرب ، اذ نجد الأسلوب نفسه فى مساجدهم ، حيث تعلوها القباب الضخمة ، وفى هذه المآذن ذات البنية الرشـــيقة الخفيفة الجسور والتى تكاد تبدو لنا عمدا منعزلة بالغة السموق ، يتوجها ما يشبه فانوسا ضخما من الأحجار تكون بالنسبة لها بمثابة الرأس ، كما نجد الشىء نفسه فى الدهاليز الخارجية التى تحيط بها ، بين مسافة وأخرى . وبصفة عامة فاننا نتصرف على هذا المزاج العجيب لدى العرب حين يعطون للأشياء العالية حجما أكبر عند القمة عنه عند القاعدة(١) ، وقد سبق أن استرعينا اليـــه الانتباه عند الحديث عن عنق الآلات الوترية التى يستخدمها هؤلاء القوم ، كما نجده فى شكل آلات النفخ ، وهنـــا ، فى آلة العراقيــة ، ويبدو أن العرب ، عندما تبنوا هذه الأطوال أو النسب فى منشآتهم ، وكذا فى كل أعمالهم الفنية قد شاءوا أن يسلكوا الطريق المعاكس لطريق قدماء المصريين ، هؤلاء الذين كانوا يعطون لكل منشآتهم ، على وجــه التقريب ، الشــكل الهرمى ، وهو الشكل الذى يريح العين بما يوحى به من فكرة المتـانة التى تشع عنه ، وهو ما لا تقـــدمه لا المنشآت العربيـــة ولا منشآتنا نحن العمودية* ، ومع ذلك فاننا نكتفى بالقول ، دون أن ننقب عن كل ما يبتعد

* أى ذات الشكل القوطى - المترجم .

عن مزاج الفرس فى آلة العراقية ، ويقترب ، عـــلى العكس من ذلك ، من المزاج العربى ، بأن هذه الآلة التى تخترقها ثقوب سبعة عند المقدمة (أى من الأمام) مثل آلة الزمر ، والتى لها لسان (قشة) عريض للغاية ، انما هى ، فى رأينا ، آلة عربية صرف ، وتنتسب فى نوعها الى المزامير ، ولذلك فسننظر اليها باعتبارها مزمار العراق العربى .

الهـــوامش :

(١) تحدث الشرفات الواسعة والغائرة ، والتى تمتد بارزة الى خارج البيوت ، وتتوج ارتفاعاتها ، فى مصر ، هذا الأثر نفسه فى العين ، وهذه الشرفات التى يراها المرء فى الشوارع الضيقة ، فى جانب ، تقترب كثيرا من الشرفات المقابلة فى الجانب الآخر ، بحيث لا يلزم الا أقل القليل ، حتى تتلامس هذه الشرفات .

المبحث الثانى

حول خامة وبنية وشكل وأبعاد العراقية وكذلك كل جزء من أجزائهـــا

تصنع هذه الآلة ، جميعها ، من خشب البقس(١) ، ومن قطعة واحدة باستثناء القشة a (٢) التى تؤخذ من طرف غاب بحرى ، فهذه هى كل مكوناتها . ولا ينبغى أن ننظر الى الوصلتين X ، Y اللتين تضغطان ، احداهما أعلى اللسان وثانيتهما أدناه ، باعتبارهما جزئين متممين للعراقيــة بشكل أساسى ٠

فالوصلة الأولى × (٣) عبارة عن شريط مزدوج ، معمول من قطعتى غاب مرققتين ، ومربوطتين ، الواحـــدة الى الأخرى ، من الطرفين ، حتى لا تتركا فيما بينهما ، حين تقترب احداهما من الأخرى ، سوى فراغ ضيق للضغط على شفتى القشة التى يدخلونها الى هذه الوصلة عنـــدما يتوقف العزف على هذه الآلة ، وهذه الحيطة أمر بالغ الأهمية ، لأن الغاب البحرى الذى تصنع منه القشـــة ، لم يزل ، برغم أنه قد تم ترقيقه كثــيرا عند النقطة a 1 (٤) سميكا لأكثر مما ينبغى حتى لا يمكن ضغط شفتى هــذه القشة اذا ما أدت حرارة الجو الى تباعدهما (أو التوائهما) ، وجفتا وهمـا على هذه الحال ٠ أما الوصلة الثانية فتؤخذ من طرف عصا خشبية صغيرة ، مشقوقة بطولها الى شقين ، ثم أخذ نصفها وطوى حول نفسه بقصد التقريب بين الطرفين (أو الشقين) وربطهما معـــا ، ويشكل هذا الرباط شــكلا بيضاويا مسحوبا ينتهى بقمة مدببة عند الأطراف المخصصة لاحتواء أسفل

القشة . ولكى تحول دون أن يخلى هـــذا الجزء مكانه للتسطح او الترقق الذى تم احداثه على كل مساحة الجزء الباقى نحو ارتفـــاع الآلة (أى نحو طرفها من ناحية الفم) .

فاذا تم قياس الآلة ، دون القشة ، أى قياس كل ما هو مصنوع من خشب البقس ، فسيصل طولها الى ٢٤٤ مم ، أما حين تضاف القشة اليه فسيبلغ ٣٢٥ مم . وآلة العراقية عبـارة عن أنبوب أو قصـبة من خشب البقس ، يمكننا أن نقسمها الى ثلاثة أقســـام : الرأس t والجسم A والقدم p . والرأس t هو الجزء العلوى المنتفخ ذو الشكل البيضاوى(٥) ، أما الجسم A فهو الجزء الأسطوانى من الأنبوب(٦) وأما القـــدم p فهى الانتفاخ الذى يشكل قاعدة الآلة ، وفى الوقت نفسه فتحة بوقها ، وتمتد قناة الأنبوب بكل امتداد هذه الأجزاء الثلاثة من أعلى الى أســفل ، وان لم تحتفظ على الدوام بالشكل نفسه ، ولا بالاتساع ذاته ، فهى بيضاوية فى الجزء الأكبر من امتدادها ، ولا تنتظم استدارتها ، بعض الشىء الا فى ذلك القسم من الرأس الذى يدخلون فيه الجزء الأدنى من القشة ، وكذلك فى كل طول فتحة البوق p الذى يبـــدأ فى الاتساع داخليـــا ابتداء من ثقب الملمس ، ويبلغ طول القطر الأكبر من هـــذه القناة ، مقيسا من الأمام الى الخلف ، عند قمة الرأس ١٨ مم ، أما قطرها الأصغر ، مقيســـا من نفس الموضع ، من اليسار الى اليمين ، فلا يبلغ سوى ١٧ مم ، ويمضى اتســاع هذه القناة ليضيق بشـــكل تدريجى حتى نحو منتصف الجسم A الذى لا يصل قطرها عنده لمـا يزيد على ١٠ مم ، والى ما تحت هذا الموضع بقليل تبدأ سعة القناة فى الزيادة ولكن على نحو أسرع مما كانت تتضاءل به من قبل ، وتمضى لتتخذ شكلا دائريا ، بحيث تصبح فتحتها عند قمـة فتحـة البوق التى تنتهى القناة اليها ، مستديرة ، يصل قطرها الى ٢٦ مم ويكون

الجزء الاسطوانى الذى يشكل الجسم A خاليا تماما من أية نقوش أو بروزات ، ويصل قطره الى ١٥١ مم ، ويبلغ قطر ثخانته الى نحو ٢٧ مم ، وتتخلل هذا الجزء من الآلة ثقوب سبعة o ، تصطف على مقدمة الآلة أو الجزء الأمامى منها ، وقد رقمناها على النحوالتالى 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 , 8 كما يوجد ثقب آخر على الجانب المقابل الذى يشغل الفراغ المحصور بين الثقب رقم 6 والثقب الآخر الذى يحمل الرقم 8 ، وقد أشرنا اليه بالرقم 7 . وتشغل الثقوب السبعة الأمامية على نحو التقريب كل طول الجزء الأسطوانى بحيث لا يوجد بين الثقب 1 والموضع العلوى من الأنبوب الذى تنتهى اليه الرأس ، سوى ثلاثة ملليمترات ، كما أن الثقب 8 لا يكاد يبعد عن الطرف المقابل الا بمقدار ملليمتر واحد ، حيث يبدأ انتفاخ القدم P ، وتكون فتحات هذه الثقوب ، فى خارجها ، أكبر منها فى داخلها ، ويكون قطرها الأكبر هو القطر الرأسى ويصل الى ١١ مم ، أما قطرها الأصغر فهو الأفقى ويبلغ ٩ مم ، ولا يزيد اتساع فتحة الثقب من الداخل عن ٨ مم ، وتبلغ المسافة بين كل ثقب وآخر نحو ١٢ مم .

وترتفع الرأس t (يصل طولها) لمسافة ٦٧ مم ، ويبلغ طول قطر القسم الأكبر سمكا فيها الى نحو ٤٨ مم ، وينقسم سطحها الى خمس دوائر غير متساوية الاتساع ، وتنقسم بدورها الى أربع دوائر تتكون من ثلمات مزدوجة محفورة فى سمك الخشب ، أما الدائرة الأخيرة ، أى تلك الأكثر اقترابا من الأنبوب الأسطوانى A فتنتهى بنتوء زينة يتوج الجزء العلوى من جسم الآلة ، ويوجد خلف الرأس ثقب غير مستو فى استدارته ، يقع مركزه فوق الدائرة الأولى ذات الثلمات المزدوجة ، ويمتد أكثر من نصف محيطه فوق الدائرة الأولى ، ويمتد جزء آخر من هذا المحيط فوق الدائرة الثانية ، ويصل طول قطر هذا الثقب ، مقيسا بشكل رأسى ، الى نحو

٧ مم ، أما اذا قسناه أفقيا فلا يكاد يجاوز ستة ملليمترات ٠

أما القاعدة أو **القدم** P (٧) ، فى هذه الآلة ، فيصل ارتفاعها (طولها) الى ٢٧ مم ، أما الانتفاخ الذى يشمل كل امتدادها فيتكون من خمس دوائر تتحدد ، كما هو الحال فى دوائر الرأس ، بفعل ثلمات مزدوجة ، محفورة بالمثل فى سمك الخشب ، وحيث تكون الدائرة الخامسة ، وهى أكبرهـــا الى أسفل فلن يكون بالامكان رؤيتها بشكل واضح طالما كانت الآلة واقفة ، كذلك فان الدائرة الأولى تكون مسبوقة بنتوء حلية بارزة تفصل بين القدم P وبين الجسم A ، بدءا من هذه الدائرة الأولى ، التى يصل قطرها بالقرب من النتوء البارز الى نحو ٣٤ مم ، وتتسع القاعدة فى جزء من القدم يصل الى الدائرة الثالثة ليصل قطرها الى ٤٢ مم ، ثم بعد ذلك تضيق مائلة الى الشكل المسطح حتى تبلغ فتحة القناة التى قدمنا أطوالها من قبل ٠

وتتكون القشة a من طرف ساق غاب بحرى بطول ٩١ مم ، وقد يصل طول قطر سمكها ، فى حالتها الطبيعية الى ١٦ مم ، وقد سطح جزء من ساق الغاب البحرى ، أما القسم الأول منه فقد ضيق أو ضغط ، وأما القسم الذى تم تسطيحه فهو الجزء الذى عملت فيه شفتا القشة ، فى حين يمثل الجزء المضغوط قصبة أو أنبوب القشة ، وحيث قد تم ترقيق سمك الجزء الذى لم يتم تسطيحه فان طول قطره ، من الناحية الدنيا ، لا يبلغ بعد سوى أربعة عشر ملليمترا ، وبمجرد أن يصبح التسطيح أكبر ، يمتد السطح كذلك لمسافة أكبر ، بحيث يبلغ اتساع السطح الى ٣٣ مم فى الجزء العلوى من القشة ، واليكم الطريقة التى اتبعت لجعل ذلك ممكن الحدوث :

ينتزع ، من أعلى ومن أسفل على حد سواء ، كل اللحاء اللامع من الجزء المسطح من الغاب a (٨) ، ويقلل منه لأكبر قدر مستطاع ، حتى يصبح أكثر

قابلية للانثناء وأكثر مرونة . وهذا الجزء هو ، في الوقت نفسه ، الجزء الذى يتم ادخاله فى الفم ، والذى يتم الضغط على سطحه السفلى ، برفق ، بواسطة لسان (العازف) عندما يقوم العازف بالنفخ فى القشة ، والذى تؤدى هذه النفخة ، عند مرورها فيه ، الى تردد جدرانه المرققة عند السطح a 1 .

وعلى العكس من ذلك يترك كل اللحاء الجاف ، واللامع فوق القسم الثانى من القشة a 2 ، كما يترك بالمثل م الأول من الجزء الثالث a 3 الذى لم يتم تسطيحه قط ، وفى الوقت نفسه ينتزع هذا اللحاء من فوق القسم الثانى من هذا الجزء الثالث ، وهو المخصص للدخول فى قناة أو أنبوب الآلة .

ولقد وصفنا من قبل الجزئين X و Y (٩) ، ولكنهما ليسا ذوى أهمية كبيرة لحد يكفى للتوقف لتقديم أبعادهما . وفضلا عن ذلك فاننا نستطيع أن نرى واحدا منهما ، بحجمه الطبيعى ، وفى شكل جانبى (بروفيل) ، فى الشكل رقم ١٢ ، ولن يلقى المشاهد القارىء ، كبير عناء فى تحديد أبعاد الجزء الثانى ، اذا ما قارنه ببقية أجزاء الآلة .

هوامش :

(١) انظر اللوحة CC الشكل ١١ .
(٢) الشكلان ١١ ، ١٢ .
(٣) شرحه .
(٤) الشكلان ١١ ، ١٢ .
(٥) الشكل ١١ .
(٦) شرحه .
(٧) هذا الجزء نفسه ، اذا ما نظرنا اليه آخذين فى الاعتبار اتساع فتحته ، هو نفس الجزء الذى أطلقنا عليه اسم فتحة البوق .
(٨) الشكلان ١١ ، ١٢ .
(٩) الشكلان ١١ ، ١٢ .

المبحث الثالث

عن طريقة العزف على العراقية ، وحول جدول ، ومساحة ، . وتباين نغمات هذه الآلة

يمســك المصريون بآلات النفخ الموسيقية لديهم ، على الدوام ، باليد اليمنى ، وبأصابعهم المبسوطة يلمسون على الدوام كذلك ملامسها ، وهم يسلكون السلوك ذاته فى غالبية عاداتهم وممارساتهم ، فكل ما عندهم مقابل أو نقيض تام ، لكل ما يأتيه الناس فى أوروبا ، وفى فرنسا بصفة خاصة ٠

وللعزف على العراقية ، يقفل بالابهام الثقب رقم ٩ الواقع خلف رأس الآلة I ، ثم تسد الثقوب الأربعة الأمامية 4 , 3 , 2 , 1 بالأصابع الأربعة الأخرى من اليد نفسها : السبابة والوسطى والخنصر والبنصر ، وبعد ذلك يقفل بابهام اليد اليسرى ، الثقب رقم 7 الواقع الى الخلف من أسفل الآلة ، ثم بواسطة الأصابع الثلاثة التالية ، من اليد نفسها ، تسد الثقوب الثلاثة الأمامية الأخرى 8 , 6 , 5 ، وبعد أن تسد الثقوب على هذا النحو ، ومع النفخ فى القشة ، على نحو ما بينا من قبل(١) ، تنتج النغمة الأولى فى الغليظ ، ثم نحصــل على النغمات الأخرى ، عن طريق فتح هذا أو ذاك من الثقوب ، على نحو ما يرى القارىء فى الجدول الذى نقدمه عن ملمسها هنا ٠

جدول ملامس العراقية ، ومساحة وتنوع نغماتها(٢)

الهـــوامش :

(١) انظر المبحث الثاني من هذا الفصل ٠

(٢) كنا ما نزال بحاجة الى اللجوء الى العلامة ✕ التى ابتـكرناها للاشارة الى فاصـــلة وسيطة بين فاصـــلة نصف الرافعة وفاصـــلة الرافعة العادية ٠

الفصل الثالث

عن آلة البوق عند المصريين المحدثين

وهى الآلة الموسيقية التى يسمونها النفير

المبحث الاول

الفكرة التى يقدمها سكاتشى حول شكل البوق عند قدماء المصريين : التشابه التام القائم بين الشكل الذى يفترضه ، وشكل بوقنا الحديث ، الذى يقترب بدوره ، وكثيرا ، من شكل النفير ، الذى يستخدمه المصريون المحدثون

تخيل سكاتشى Scacchi (١) أن البوق عند قدماء المصريين ، كان ذا شكل يماثل شكل البوق الذى نستخدمه نحن اليوم . وأسس زعمه ، على نص فى الجزء الحادى عشر من تحولات أبوليوس :

"I bant dicati mango serapi tibicines, qui, per obliquum calamum ad aurem porrectum dextram, familiarem templi modulum frequentabant"

وترجمته :

« عازفو المزمار المخصصون للاله سرابيس العظيم ، كانوا يرددون على النفير المائل الممتد الى الأذن ، والذى يمسك باليد اليمنى ، كانوا يرددون النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله » . ولكنه فسر الكلمات :

per obliquum calamum

بكلمات : « بواسطة بوق معقوف »

ثم يذكر أن العبارات الآتية :

"dextrâ(٤) familiarem templi deique * modulum frequentabant"

---

* واضح للقارىء أن هذه الكلمة لم ترد فى النص اللاتينى السابق . (المترجم) .

تعني أن الموسيقيين « باطالتهم أو تقصيرهم للقصبات باليد اليمنى كانوا ينوعون من نغمات لحنهم » .

ومع ذلك فلو أن سكاتشي قد عرف وقتها أن النفير عند المصريين المحدثين يكاد يماثل آلة النفير التي نستخدمها ، وأنه بالمثل يتكون من قصبة معقوفة ، لأمكنه ، على أساس أفضل ، أن يؤكد لنا أن النفير قد انتقل ، بشكل مباشر ، من المصريين القدماء الى المصريين المحدثين ، بل لعله كان سيعرف ، بعد أن يستمع مثلنا الى آلة النفير ، أن هذه الآلة تنتسب الى النوع نفسه من الأبواق التي كان ينفر من سماعها أهالي ليكوبوليس وبوزيريس وأبيدوس لأنهم يجدون نغمتها شبيهة بنهيق الحمار ، الذي يشبه بشعره الأحمر ، عبقرية أو جنية الشر عندهم : **طيفون** ، التي كانوا يرتعدون منها رعبا .

وبقدر ما لا يجد المرء ما يغريه بأن يتفحص ما ان كانت هذه المقابلات أو المقارنات ، التي كان القدماء المصريون يعقدونها ، تتفق مع العقل أو تجافيه. فاننا لن نسعى ، بالمثل ، الى التدليل على ضعف الأساس الذي تنهض عليه مقابلات أو مقارنات سكاتشي : وفضلا عن ذلك ، فلقد نهض بهذا العبء آخرون ، ومن بين مواطنيه أنفسهم(٣) ، لكننا نكتفي ، ببساطة ، بوصف آلة النفير ، ما دمنا لا نريد قط أن نحدس ما سوف يطلقه القراء العلماء (المتخصصون) من حكم ، فهم أكثر منا قدرة ، على وضع اجابة لمثل هذا السؤال . وفيها يؤكد سكاتشي (Myroth. 3, Cap. 54) أن هذه الآلة الموسيقية ، وهي البوق ، كانت مستخدمة أيضا في مصر القديمة مستندا في ذلك الى كلام أبوليوس في الجزء الثاني من كتابه (المسخ) Metamorfosi - (وهو في الحقيقة الجزء الحادي عشر ، اذ أن المؤلف قد قرأ الرقم (١١) على أنه رقم (٢)) . والذي يحدثنا فيه عن حفل القربان الذي كان يقام تكريما للربة ايزيس : « وأقبل عازفو البوق » ، (كلمة « عازفو البوق

Tibicines » لا توجد بهذا المعنى تماما فى هذا الموضع من النص ، ولكن فى موضع لاحق ، وينبغى قراءة هذه الفقرة على النحو الذى قرأناها به فى الفقرة الأولى من هذا المقال) ٠

« عازفو البوق المخصصون للاله سرابيس العظيم كانوا يرددون على البوق المائل الممتد الى الأذن ، والذى يمسك باليد اليمنى ، النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله » ٠

وفى كلامه أيضا « عن البوق المائل » ما يدل على أن هذا النوع من الأبواق ينثنى ، وبكلماته الأخرى : « يعزفون باليد اليمنى النغمة الحلوة المحببة لمعبد الاله » يعنى أن حركة اليد تطول أحيانا وتقصر عند العزف على هذه الآلة ٠

يقول : « وكانت اليد اليمنى تمد أو تسحب للخلف أنابيب البوق التى كانت الأنغام الموسيقية تنبعث منها ، بحيث كان عازفو البوق يتحكمون فى النغمات عن طريق هذا المد أو السحب » ٠

وهو لا يوضح ذلك فى الصورة الموجودة فى ص ٦٧٤ ، والتى لا يظهر فيها أى انحناء ، ويقول : ان البوق الذى كان مستخدما يشبه تماما البوق المستخدم فى أيامنا هذه ، والذى سبقت الاشارة اليه فى العدد الرابع ٠

ولذلك نجد أن بارتولينى Bartolini يؤكد أنه وقع تحت تأثير ما قاله سكاتشى ، ويضيف أن هذا النوع من الأبواق يسهل انحناؤه ، وان كان لا يعرف تعبيرا قديما أو حديثا يدل على ذلك : « ورغم أن نبأ تلك الآلة لم يصل الى من القدماء ، الا أن ذلك النوع من الأبواق الذى وصل الى زماننا هو الذى ظل مستخدما بحيث أتيحت لى معرفته » [هذه الفقرة موجودة فى ص ٢٢٩] ٠

ونضيف دعما لذلك أن المرء لا يتعرف الا على ستة أنواع مختلفة من الأبواق القديمة ، وأنه لا يوجد من بينها واحد يتشابه لا مع البوق ولا مع آلة النفير التى نستخدمها ، وأول هذه الأبواق هو الذى ينسب اختراعه الى مينيرفا والذى أطلق عليه اسم سالبنكس أثينايا Salpinx Athenaia أى البوق الأثينى ، أما النوع الثانى ، فهو ما كان المصريون يستخدمونه عند تقديمهم لقرابينهم.وأضحياتهم ، وكانوا ينظرون اليه باعتباره شيئا من ابتكار أوزيريس ، وهو نفسه الذى يطلقون عليه اسم شنو ـ ويه ، والثالث هو بوق الغاليين ، وكان يصنع من الحديد الزهر وكان متوسط الحجم كما كان بوقاله يمثل شكل بعض الحيوانات ، وله أنبوب من الرصاص ، تمر من خلاله نفخة العازف ، وكان الغاليون يسمونه كارنكس Carinx ، وأما البوق الرابع ، فهو بوق أهل بافلاجونيا Paphlagoniens ، وكان فمه يتخذ هيئة رأس عجل ، وكان يصدر ما يشبه خوارا بالغ القوة ، وكان القوم ينفخون فيه وهم يرفعونه عاليا فى الهواء ، والبوق الخامس هو بوق الميديين ، وكان أنبوبه يصنع من قصب البوص، وكان يصدر نغمة غليظة، أما السادس فهو البوق التيرينى Tyrrhenien ، وكان شبيها بالنايات الفريجية ، وكان فمه مصنوعا من الحديد الزهر ويصدر نغما حادا ، ويزعم البعض أنه قد انتقل الى الرومان على يد التيرينيين ٠

حول أول من اخترع البوق ، انظر :

Palephate et Paus-anias, lib III

الهـــوامش :

(١) انظر :

Gabinetto armonico d'istromenti sonori indicati e spiegati del Padre Filippo Bonanni, della compagina di giesu etc, in Roma, 1722, in 40, p. 49 et 50.

(٢) لو أن سكاتشى كان قد قرأ نص أبوليوس صحيحا ، على النحو الذى نقلناه فى مقدمة هذا المبحث ، لما كان قد تخيل مثل هذا الرأى الذى يسوقه حول هذه الآلة الموسيقية ، فى هذا النص من « الحمار الذهبى » .

(٣) واليكم ما نقرؤه حول هذا الموضوع فى :

Gabinetto armonico etc, dal Padre Bonanni

والذى أشرنا اليه فى حاشية سابقة .

المبحث الثانى

عن خامة وشكل وبنية وأبعاد النفير وكذلك الأجزاء التى يتالف منها

تصنع القصبتان اللتان يتألف منهما النفير كلية من النحاس ، وهما يتشكلان من نصال ضيقة ورقيقة من المعدن نفسه ، ملفوفة على هيئة أنبوب ، وتلتحم حوافها الجانبية المتقاربة ، كل منها بالأخرى بطريقة لا تكاد تحس ، ويصـــنع البوقال وفم الآلة من الحديد الزهر ، ويتشـــكلان معا من قطعة واحدة ٠

واذ كان النفير الذى حصلنا عليه قديما فقد وجدناه مرمما فى مواضع عدة ، وقد تعرفنا على هذه الترميمات فى القطع المبدلة وفى اللحامات التى تمت بشكل بدائى خشن والتى تلحم هذه القطع ببقية جسم الآلة ، وهذه ملاحظة ليست بالبالغة الأهمية ، ولم نكن نحن لنقدمها لو أن الرسم والحفر لم يجعلا من هذه الترميمات التى نشير اليها أمورا ملموسة ، ولو لم نكن نخشى أن يخلط القارىء المشاهد بينها وبين ما يتصل ببنية الآلة ، وعلى هذا ، فلكى نتفادى الوقوع فى خطأ مماثل ، فاننا ننوه منذ الآن بأن القطع البارزة التى لن نشير اليها عند وصف الآلة ليست ــ ببساطة ــ سوى ترميمات ٠

ويتألف النفير من الأجزاء نفسها التى تتكون منها آلة النفير عندنا : فهناك الفرعان A ، a l (١) ، والمشنقتان P ، وفتحة البوق C ، والعقد الخمس n , n , n , N , N ، والبوقال والفم e , E والعصابات B والحلقات X ٠

ويبلغ الطول الاجمالىللآلة ، مزودة ببوقا لها ، بدءا من e وحتى النقطة Ω ، أى على النحو الذى جاءت مرسومة عليه فى اللوحة CC الشكل 13 نحو ٩٠٨ مم ، فاذا ما استبعدنا البوقال فان هذا الطول لن يزيد عن ٨١٠ من المليمترات ٠

ويدعم كل واحد من أجزاء القصبة ، التى ينبغى أن يدخل فى طرف كل منها طرف الجزء الآخر ، شريحة صغيرة من النحاس ، ملوية وملحومة عندأعلى الأنبوب على نحو ما يستطيع القارىء أن يرى فى الحلقات الخمس N و N و n و n و n ، وعند الطرف العلوى من الفرع الأول A ، عند الموضع m ، وتكاد تكون متساوية دعامات الحلقات أو العقد N و n و n ، وتلك الموجودة عند الطرف العلوى m من الفرع A ، وقل أن تبلغ ٢٧ مم ، لكن دعامة العقدة N من الفرع A أكبر بقدر طفيف اذ تبلغ هذه ٣٤ مم ، ومع ذلك فان دعامة العقدة n من الفرع A أكبر حجما بكثير من ذلك ، اذ تبلغ ٧٠ مم ٠ وفيما عدا المواضع التى توجد بها هذه الدعامات ، وفيما عدا كذلك كل امتداد فتحة البوق التى تبدأ فى الموضع n وتنتهى عند النقطة Ω يستوى قطر وسعة الأنبوب بكل امتداد الآلة ، فلا يزيدان عن أحد عشر مليمترا ٠

وبدءا من قمة الدعامة m حتى العقدة N من المشــنقة P ، التى يدخل فيها الفرع الأول A ، نجد لدينا (طولا لكل هذا الامتداد) ٤٨٥ مم ، ويبلغ وتر القوس الذى ترسمه المشنقة P ، تحت العقدتين N و n ، مقيسا من الداخل ٦٣ مم ، أما السهم فيبلغ طوله ٢٩ مم ٠

ويصل طول فرع فتحة البوق بدءا من العقدة حتى حافة هذه الفتحة نفسها ٩٢٤ مم ، ويبلغ سمك محيطها حتى العقدة n ١٦ مم وبدءا من هذا

المكان يمضى الأنبوب متسعا حتى نهاية فتحة البوق أو الصيوان ، وهو الذى ينتهى على شكل قمع ، بحيث يصل قطر فتحته عند الموضع Ω الى ٧٠ مم ، وتزود حواف هذه الفتحة كذلك ، فى كل محيطها الخارجى ، بشريحة صغيرة من النحاس ٠

وقد استبعدنا ، فى كل الأطوال التى قدمناها ، الجزء الذى يتداخل فى الآخر أو يلتحم به ، ولا يكاد يتجاوز هذا الجزء ثمانية عشر ملليمترا ٠

ويتشكل البوقال من أنبوب E ومن فم e (٢) ويزدان الأنبوب E بعدد بعينه من النتوءات فى الجزء الأكبر من طوله(٣) ، علوا ، أما الجزء الأسفل منهُ فلا توجد به زخارف مماثلة ، ويصل قطر محيطه الى ١٢ مم ، ويتخذ الفم من الخارج شكل قبعة مستديرة ومقلوبة بحيث تكون القلنسوة الى أسفل والحواف الى أعلى ، ويبلغ طول قطر محيطها ٤٤ مم(٤) أما فجوة الوسط ، والمخصصة لاستقبال طرف اللسان عندما ينفخ العازف فى البوق ، فلا يزيد قطرها عن ١٧ مم،ولا يتجاوز عمقها سبعة ملليمترات ، أما الثقب الموجود فى وسطها(٥) والذى ينبغى أن تمر النفخة منه عن طريق قصبة البوقال ، ثم من هناك الى أنبوب الآلة ، فلا تزيد سعته عن ملليمترين ٠

أما العصابة B (٦) فقيطان من الحرير أو القطن تمرر من خلاله حلقات صغيرة X من النحاس ، توجد وسط المنحنى الذى ترسمه ، داخليا ، كل واحدة من المشنقتين p و P ، وتلتحم هذه الحلقات بصفيحة أو رصيعة من النحاس تلتحم بدورها فوق الأنبوب ، وتعلق العصابة الى رقبة عازف البوق بحيث تظل الآلة الموسيقية معلقة بالقرب منه ، أو على ظهره ، حين لا يكون قائما بالعزف ٠

ومهما يكن من ضآلة ثقب فم النفير ، فان العزف على هذه الآلة الموسيقية أمر بالغ السهولة مع ذلك ٠ ونستطيع أن نحصل منها على نغمات

غليظة تماثل نغمات البوق السيمفونى ، ونغمات بوق الصيد ، كما يمكننا كذلك أن نحصل منها على نغمات حادة تماثل تلك التى نحصل عليها من أبواقنا وان تكن أقل مدعاة للنفور ، وبايجاز شديد فان بالمستطاع تنويع نغمات هذه الآلة على نحو ما نفعل ببوق الصيد ، عندما لا نستخدم اليد فى العزف عليه ، وانما بادخالها (اليد) فى فتحة بوقه أو صيوانه بقصد تكوين أنصاف النوتات ، ومع ذلك فيلزم المصريين الكثير كيما يعرفوا كيف يحصلون منه على هذه النغمات المتباينة ، لكنهم يكتفون بأن يستخلصوا منه ، فى الاحتفالات الرسمية الكبرى ، بعض النغمات الحادة . وفى الحقيقة ، فقد يكون أمرا بالغ الصعوبة ، ربما ، أن تسمع منه نغمات أخرى ، وسط الضجيج الذى يذهب بالألباب ويشتت كل انتباه ، والصادر عن هذا الحشد الصاخب من الدفوف والطبول من كافة الأحجام والأنواع ، وكذا من الصنوج والمزامير التى تختلط نغماتها المتفجرة والمدمدمة بضجيج بقية الآلات الموسيقية الأخرى التى تشارك فى مثل هذه الاحتفالات .

الهـــوامش :

(١) انظر اللوحة CC الشكل ١٣ .
(٢) اللوحة CC ، الأشكال ١٣ ، ١٤ ، ١٥ .
(٣) الشكلان ١٣ ، ١٤ .
(٤) الشكل ١٥ .
(٥) الشكل ١٥ .
(٦) الشكل ١٣ .

الفصل الرابع

عن الناى المصرى ذى المنقار

والذى يطلقون عليه فى العربية اسم
صفارة أو شبابة

المبحث الأول

حول اسم وخامة وشكل هذا النوع من النايات

يجد المرء نفســه فى اللغة العربية ، أقل حيرة بـكثير عنه فى اللغة الفرنسية ، حين يتصل الأمر باكتشاف المعنى المبدئى لكلمة ما ، وبالتالى اكتشاف الدافع الذى أدى لاستخدام هذه الكلمة لتحديد الشيء الذى يراد الاشارة اليه ، فلا يزال الأمر ، عندنا ، على سبيل المثال ، مثار جدل بين المتبحرين فيما ان كانت كلمة flûte (فلاوت أو ناى) قد جاءتنا من الكلمة اللاتينية فســتولا fistula ، التى تعنى trouée بمعنى : الفتحــة ، أو الفرجة ، أو انا قد أخذناها عن كلمة fluta (فلوتا) وتعنى الشلن أو الجلكا الكبيرة* ، اذ أن الناى طويل كهذه السمكة ، وله مثلها العديد من الثقوب التى تشغل كل جسمها ، ولكن الحال ليست على هذا المنوال فى العربية ، فالأسماء المصدرية ، بل كذلك العدد الأكبر من أسماء الاعلام ، تشتق عن كلمة جذرية . فالاسم **صفارة** يأتى من الفعل **صفر** بمعنى أحدث صفيرا ، أو أحدث نغمة بصفيرة ، كما أن الاسم **شبابة** يجيء من الفعل **شب** ، أى زاد فى عمره ، (كبر) ، كما تعنى أيضا **الشاب** وكذلك **الذى لم يبلغ بعد سن النضوج** ، وهكذا رأينا أن الاسم الأول **صفارة** هو اسم نوعى يمكن أن يطلق على كل صنوف النايات ، أما كلمة **شبابة** فاسم شخصى يميز من بين كل صنوف النايات الأخرى ، تلك الآلة التى نتناولها بحديثنا . ويدل هذا الاسم الأخير ، فيما يبدو ، على نوع صغير من الآلات الموسيقية ، أو آلة ناى

---

* صنف من الأسماك يعيش فى المياه العذبة والمالحة . (المترجم)

صفير ، أو صافرة* ، وهذا هو حال الشبابة فى واقــع الأمر ، فهى تشبه صافراتنا بدرجة كبيرة ، اذ يماثل فم هذه نظيره فى تلك تماثلا تاما ، كما أن بقية جسم كل منهما لا تختلف ، هنا وهناك فى الشىء الكثير ٠

وتصنع الصافرة ، عادة ، من أنبوب أســطوانى الشكل من خشب البقس أو من العاج تتخلله ثقوب سبعة ، دون أن يدخل فى هذا العدد ثقب فتحة الفم وثقب الضوء وثقب الساق أى الفتحة السفلية ، أما الشــبابة فتصنع من سلامية واحدة من غاب البوص ، تنتهى بالعقدة التى تفصلها عن السلامية التالية ، وتسد هذه العقدة ، التى لا تثقب قط أنبوب الآلة من أسفل Ω (١) وتتخلل الشبابة ثقوب سبعة من الأمام ، وثقب واحد من وراء دون أن ندخل فى هذا الحصر ثقب الضــوء L (٢) وثقب فتحة الفم E (٣) ٠

أما الجزء العلوى (أى الطولى من ناحية فتحة الفم) ، من الجهة المقابلة للضوء ، أى من الخلف فمخروط على هيئة سن ريشة ، بامتداد يبلغ ٣٦ مم ، ويسد هذا الجزء طرف دائرى من الخشب ، بالسمك اللازم لملء كل سعة أو فراغ قصبة البوص ، بدءا من فتحتها العلوية ، وحتى مسافة ضئيلة من ثقب الضوء L (٤) ٠ وهذا الطرف الخشبى مخروط ، بدوره ، من الخلف ، على هيئة سن ريشــة ، ، بحيث لا يتجاوز الحواف العليا لعقــدة البوص التى خرطت بدورها على هذه الشاكلة ، وفوق ذلك ، يســطح هذا الطرف من الأمام ، بهدف أن يترك بينه وبين جدران قصبة البوص المتخذة شكل منحن ، فراغا كافيا(٥) تستطيع معه نفخة العازف ، التى تسلك طريقها عن طريق منقار الآلة ، أن تمضى لتصطدم بالضوء L (٦) ، بما يؤدى الى ترددها ٠ والى

---

* مزمار مزود بستة ثقوب ٠ (المترجم)

انعكاس هذا التردد فى أنبوب الآلة ، وهذا هو ما يشكل فتحة الفم ٠ وهناك ثقب ، رباعى الشكل ، يقع على مسافة ٥٢ مم ، من الطرف العلوى من قصبة البوص ، وعلى المقدمة عند الموضع L (٧) يمضى ممتدا ، آخذا كذلك فى الاتساع بالنسبة لسمك الخشب وحده بعض الشيء من الناحية السفلية ، هو ما يطلق عليه اسم الضوء ٠

ولا بد أننا قد رأينا من ذلك كله أن للصفارة علاقة شبه كبيرة بصافوراتنا ٠

الهـــوامش :

(١) انظر اللوحة CC الشكل ١٦ ٠
(٢) الشكلان ١٦ ، ١٧ ٠
(٣) شرحه ٠
(٤) الشكلان ١٦ ، ١٧ ٠
(٥) الشكل ١٧ ٠
(٦) الشكلان ١٦ ، ١٧ ٠
(٧) الشكلان ١٦ ، ١٧ ٠

المبحث الثانى

حول نسب وابعاد الصفارة واجزائها

يبلغ طول الصفارة ٣١٤ مم ، أما سمكها فيمضى مستدقا من أعلى الى أسفل ، ويصل قطر محيطها فيما فوق الضوء L الى ٢٣ مم(١) ، ولا يعود هذا القطر ، أسفل الثقب 7 ليزيد عن عشرين ملليمترا ، وفيما وراء هذا الموضع يوجد انتفاخ صغير ، تكونه العقدة التى تشكل نهاية لهذه الآلة الموسيقية Ω .

وقد قلنا من قبل ان الفم مخروط (مبرى) من الخلف على امتداد ٣٦ مم، وهكذا ، فحيث قد تم دفعه ، عن طريق الجزء الذى تم انتزاعه ، حتى منتصف سمك البوصة ، فلا بد أن يكون عرض المنقار مساويا لقطر جسم الآلة فوق الضوء L الذى أشرنا اليه .

أما القصبتان XX ، اللتان نراهما تحت الفم فتؤخذان من خيوط غمرت فى القطران الذى يستخدمه صناع الأحذية ، ومع ذلك فيبدو لنا أنهما لم يلصقا هناك الا لأن قصبة البوصة قد تشققت فى هذا الموضع ، ولأنه يتحتم منع هذا التشقق من أن يمتد لأبعد من ذلك .

ويصل اتساع ثقب الضوء ، الرباعى الشكل ، من الناحية السفلية الى ٧ ملليمترات ، ويعلو بنحو خمسة ، ويتوغل هذا الثقب فى داخل القناة ، ومع ذلك فيبدو أنه يمتد حتى يصل الى الخارج عن طريق فجوة تفضى الى السطح ، وتكون هذه الفجوة فى البداية من نفس اتساع الثقب ، ثم تظل

تتسع بعد ذلك لتستدير على نحو ما ، من أسفل ، ويصل امتدادها ، من أعلى الى أسفل ، تسعة ملليمترات ·

وعلى مسافة ١٥١ مم من طرف المنقار E ، ومسافة ٨٣ مم من الفجوة التى تشكل نهاية الضوء L ، يوجد أول الثقوب السبعة الأمامية ، ويبلغ اتساع كل ثقب ستة ملليمترات ، ويبعد كل واحد منها عن الآخر خمسة عشر ملليمترا ، وقد أشرنا الى هـذه الثقوب بالأرقام ، 1 , 2 , 3 , 4 ، 5 , 6 , 7 طبقا لانتظام هذه الثقوب من أعلى الى أسفل ، وبالتالى فان أقرب هذه الثقوب الى الطرف السفلى للآلة هو ذلك الذى يحمل رقم\ 7 ،

ويقع على مسافة ٩ مم من العقدة و١٧ مم من الطرف السفلى Ω · وفى الوجه المقابل تماما لهذه الثقوب السبعة السابقة يوجد ثقب آخر يقابل الفراغ الواقع بين الثقبين 1 , 2 ولكى يحددوا منتصف هذا الفراغ فقد قسموه الى قسمين متساويين ، كما حدث فى حالة المزمار ، وذلك بواسطة خط دائرى أحدث فوق السطح الخارجى للأنبوب ، وقد ثقب فوق هذا الخط ، من الخلف ، ثقب ثامن ، أشرنا اليه بالرقم 8 ·

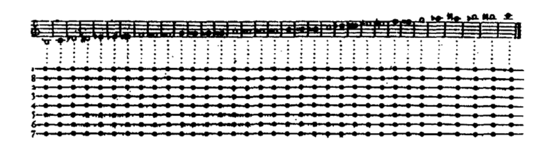
الهـــوامش :

(١) انظر الشكل رقم 16 ·

المبحث الثالث

حول جدول وتنوع ومساحة نغمات الصفارة

يجد المرء بعض الصعوبة في تخيل كيف يمكن لآلة بمثل هذه البساطة أن تردد مثل هذا العدد من النغمات المختلفة ، وأن تحدث بسهولة ، وبطريقة ملموسة ومتميزة ، على نحو ما تفعل هى ، درجات دقيقة أو ظلالا بالغة التقارب لمقام ما ، على نحو ما تكون عليه ثلاثيات المقام ورباعياته ، ولم نكن ، نحن ، لنستطيع أن نقنع أنفسنا بذلك ، ما لم تواتنا الفرصة للوقوف على الأمر ، وما لم نقم بتجريب ذلك بأنفسنا • وعلى الرغم من أننا لسنا بالغى التمرس بفن العزف على الناى ، فاننا لم نلق أية صعوبة فى تشكيل هذه الدرجات أو الظلال الدقيقة ، بل اننا ، زيادة على ذلك ، قد نجحنا ، وبأكبر قدر من السهولة ، فى الوصول الى جدولها النغمى ، الذى دوناه ، والذى نقدمه فيما يلى :



ومع ذلك فيلزم التنبيه بأنه ينبغى أن تؤخذ هذه النغمات على أساس المعيار النغمى لمزمارنا الصغير ، الذى وجدنا الصفارة على علاقة شبه وثيقة به •

الفصل الخامس

عن "الفلاوت" المصري المسمى بالعربية: الناى

المبحث الأول

حول الأنواع المختلفة من آلة الناى

ليس هناك ، من بين كل آلات النفخ الشرقية ، ما يفوق الناى شهرة ، بل لقد نتجاسر على القول بأن ميناندر كان يقصد هذه الآلة نفسها فى هذا البيت من مسرحيته ميسينا(١) .

لست أشك اننى عزفت على الناى العربى

وقليـــل من الآلات فقط هى التى يمـــكن أن يتفرع عنهـــا هـــذا العـــدد من الأصناف المختلفة أو تستخدم على هذا القدر من الشيوع ، فهناك صنوف كثيرة منها من أحجام متنوعة ، كما تكاد توجد منها أنواع بعدد المقامات الرئيسية ، فللدراويش أو (الفقرا) نوع الناى الخاص بهم ، كذلك فللمتسولين نايهم ، وللآلاتية بالمثل نوع بعينه يستخدمونه فى حفلاتهم الموسيقية ويفضلونه على ما عداه من صنوف الناى ، وان كانوا يستخدمون كذلك هذه الأنواع الأخرى فى مناسبات معينة ، ولو بقصد التدريب ، وان كنا ، نحن ، لم نصادف فى القــاهرة موسيقيين جمعوا عندهم كل هذه الأصناف ، ونادرا ما يمكنك أن تلقى واحدا من بينهم يحسن العزف على ستة أنواع مختلفة من الناى(٢) ، بل ان محمد كاشــوه ، وهو أمهر موسيقى مصرى يعزف على آلة الناى ، يعترف بأنه لم يجرب ما يزيد على ستة الى ثمانية أنواع مختلفة من هذه الآلة ، وأن النوع الذى تدرب عليه أكثر من غيره هو **الناى شاه** (وهو الاسم الذى يطلقونه على الناى الكبير) ، **والناى كوشوك (كوجوك)** ، **والناى سفرجه**(٣)، **والناى المطلق** ، **والناى جرف** (أى الناى الصغير) ، **والناى الحسينى**(٤) ،

ونخلص من ذلك بطبيعة الحال ، أن هناك أنواعا عديدة من الناى ليست معروفة له ، أو على الأقل لا يستطيع - هو - أن يعزف عليها ، ومن هذه ، بلا ريب ، **ناى أبنان** ، **ناى شاه منصور** ، **الناى العراقى** (أو الناى البابلى أو المدوزن على مقام العراق) ، **ناى نه ونيم** أى ناى التسعة ونصف(٥) ، **ناى ده ونيم** أى ناى العشرة ونصف(٦) ، **سياه ناى** أى الناى الأسود أو البوصة السوداء ، **ناى صفر** ، أىالناى الأصفر ، **ناى قره**(٧) ، **ناى داود**، وأنواع أخرى كنا سنذكرها لو كان من الضرورى أن نقدم بحثا عنها ، ومع ذلك فان الاسهاب والتقصى قد يكونان هنا ضئيلى النفع ، ما دام بمقدورنا أن نصنف هذه النايات جميعا فى صنفين :

الأول ، هو النايات المثقوبة ثقوبا سبعة ، والثانى هو النايات ذات الثمانية ثقوب ، ويتمثل الفرق فى أطوال هذه النايات مع غلظة النغم أو حدته (خفوته أو جهارته) ، والذى دوزنت عليه هذه الصنوف المختلفة من النايات ، واذ قد شرحنا كل ذلك فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر* فان بمقدور كل قارىء أن يكون لنفسه فكرة دقيقة عن كل هذه الأنواع من آلة الناى ، بل وعن كل الأصناف المحتملة (أى التى ربما لم يصل اليها علمنا) دون أن تكون بنا حاجة لأن نقدم عن كل واحدة من هذه الآلات وصفا خاصا ، وهو أمر ، لو حدث ، لجرنا الى تكرارات دائمة ومرهقة ، ولهذا السبب سنكتفى بأن نصف واحدة من كل نوع من هذين النوعين .

---

* المجلد الثامن من الترجمة العربية .

الهـــوامش :

(١) Menandri, Fragm, gr et lat

(٢) ليس لمس ثقوب هـــذه الآلة هو وحده الذى يؤدى الى ارتبـاك الموسيقيين العرب ، عند عزفهم على هذه الآلة ، فهنـاك صـعوبة أخرى من شأنها أن تستوقفهم ، تلك هى معرفة التون أو المقام الذى دوزنت عليـــه هذه الآلة ، وحيث أن لـكل تون أو مقام سلمه النغمى الذى يختلف عمـا للآخرين ، وله كذلك قواعده الخاصة به ، فلابد من معرفة السلم النغمى الخاص بالناى الذى يراد العزف عليه ، وقلة هم أولئك الموسـيقيون - بل لعله ليس هناك موسيقى واحد على الاطلاق ، عربيـا كان أو مصريا - الذين يستحوذون بشكل كامل على فن العزف على كل هـــذه الأنواع المختلفـه من النايات ، وليس هذا بالأمر العسير على التصـــور اذا تذكرنا ما سبق أن قلناه ، وكذلك اللوحة التى قدمناها عن هذه الجداول الموسيقية فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر · واذا كان الناس فى الشرق ، قد غيروا فى آلة الناى ، فى الشكل أو البنية بمثل هـذا العدد من الأنواع المتباينة ، فقد تم الأمر بلا ريب لسبب يماثل ذلك الذى حدا بالأقدمين أن يصنعوا نايات لكل مقام ، ولكل من هـــذه شكله الذى يختلف عن شكل الآخرين ، وهى التى كانوا يستخدمونها فى مصـاحبة الأنواع المختلفة من ضروب الغناء ·

يقول أثينايوسى فى الكتاب الرابع عشر ، الفصل الثامن ، ص ٣٦١ :

« كان الناس فى القرون الأولى يقبلون على ما هو جميل وشريف ، فلم يكن كل نشيد أو مزمور يتلقى من الزخارف الا ما كانت تناسبه ، وكان لكل واحد منها ، كما كان لكل واحـدة من الألعاب العامة المتنوعة نايهـا الخاص بها ، مدوزنا على مقام هذه الأغنية أو المزمور ، وقد كان برونوموس هو أول من نوع المقامات طبقا لاختلاف النايات ·· الخ » ·

(٣) هذه الأنواع الثلاثة من النايات مثقوبة بستة ثقوب من الأمام ، وبثقب واحد من الخلف أكثرَ علوا عن الثقوب الأخرى ، بنحـــو مسافتين ونصف المسافه ، من تلك التى تفصـــل فيما بين الثقوب الثـــلاثة الأولى (كمجموعة) وفيما بين الثقوب الثلاثة الأخرى (كمجموعة ثانية) ، ولسنا نستطيع أن نفسر هنا ما نقوله الا بطريقه عامة حيث أن الأطوال والأبعـاد فى كل نوع من النايات تختلف عما لدى النوع الآخر ، ولهذا فان المسافات فيما بين الثقوب تختلف بالنسبة نفسها التى تختلف بهـا هذه الأبعاد أو الأطوال هنا وهناك · وسوف يتحدد ، بقـــدر أكبر من الدقة ، الموضـع الصحيح لمثل هذا الثقب حينما نحدد أبعاد نوع ما من أنواع النايات ·

(٤) هذه النايات الثلاثة الأخيرة تثقبها ثمانية ثقوب : سبعة من الأمام وواحد من الخلف .

(٥) هناك ما يشير الى أن الأمر هنا يتصل بعـــدد السلاميات التى ينبغى أن تتكون منها قصبة البوص الخاص بهذا النـــاى ، فقد بدا لنـــا أن هذه السلاميات كانت محسوبة (محددة العدد) من قبل المصريين المحدثين .

(٦) لعل الأمر يتصل هنا بسلاميات البوصة ، كما فى الناى السابق ، وهذه الأسماء محض فارسية .

(٧) قد يكون هـــذا الناى هو نفسه **سياه ناى** ، لأن كلمـــة **سياه** بالفارسية ، و **قره** بالتركية يعنيان كلمة : **أسود** .
« حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى » .

المبحث الثانى

عن الناى شاه(١) او الناى الكبير المثقوب بسبعة ثقوب ، وعما يشترك فيه مع النايات الأخرى ، وعما هو خاص به وحده

توجد فى الناى الكبير ، ذى السبعة ثقوب ، أشياء يشترك فيها مع النايات الأخرى ، سواء ذات الثقوب السبعة أو ذات الثمانية ثقوب ، وهناك كذلك أمور خاصة به وحده ولا توجد فى نوع سواه . أما الأشياء المشتركة فى كل أنواع النايات فهى :

١ - أن الأنبوب فيه يتكون من قطعة واحدة من قصب البوص يتجه طرفها الأقل سمكا الى أسفل والأكبر سمكا الى أعلى . طبقا للنسب التى نقلت عن العرب ، على نحو ما أشرنا اليه من قبل .

٢ - وأن **جول*** العقد قد انتزع حتى مستوى جدران هذه البوصة التى أفرغ لبابها ونظفت لأقصى درجة .

٣ - وأنه لم يكتف بتشذيب انتفاخات وخشونات العقد من الخارج ، وانما أحدث فيها ، من حولها ، وعن طريق احراقها بحديدة محماة فى النار ، حز يصل عرضه عادة الى تسعة ملليمترات ، أو أكثر ، فى بعض الأحيان ، ويكون هذا الحز غائرا بسمك وتر بالغ الدقة من معى الحيوان ، مطلى بتركيبة من الشمع والراتنج ، وملفوف عدة لفات بشكل حلزونى فى

---

* الجول هو الحاجز القاسم داخل نبات ما . (المترجم)

هذا الحز الذى يملأ سعته هـذا الوتر ، مما يشكل ما يشبه حلقـة تغطى عرض العقدة ٠

٤ ـ أن له فم قرن(٢) بالأسـود ، يتخذ شـكل مخروط مجدوع ، مستدير عند قاعدته ، وينتهى من أسـفل بحلق(٣) وظيفته أن يدخل فى الفتحة التى فى أعلى البوصة(٤) ٠

٥ ـ وأن الفتحة o (٥) والقناة C (٦) من هذا الفم تتخذان نفس الاتجاه الذى تأخذه قناة أو أنبوب البوصة ٠

٦ ـ وأخيرا أن الثقوب 1 , 2 , 3 , 4 , 5 , 6 ٠ لم تثقب الا فى النصف الثانى من الأنبوب وأنها تصطف ثلاثة ثلاثة على خط واحد من أعلى الى أسفل ٠

ويبقى أن نقول بأن الناى الكبير ليس به ما يميزه (عن غيره) سوى عدد السلاميات والعقد التى تكونه ، بالاضـافة الى طول امتداده وامتداد فمه ، وهذه هى الأشـياء التى ستكون الموضـوع الرئيسى فى الوصف التالى ٠

الهـوامش :

(١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ١٨ ٠
(٢) الشكلان ١٨ ، ١٩ ٠
(٣) الشكل رقم ١٩ ٠
(٤) الشكل رقم ١٨ ٠
(٥) الشكلان ١٨ ، ١٩ ٠
(٦) الشكل رقم ١٩ ٠

المبحث الثالث

حول أطوال الناى الكبير وأبعاد أجزائه

يبلغ طول هذه الآلة الموسيقية ، دون أن يشمل ذلك فمها ، ٧٤٠ مم ، فاذا ما أضيف الى طولها هـــذا الفم ، فانه يصـــل الى ٧٧٠ مم ، وهى فى امتدادها هذا ترسم منحنى أكثر مما ترسم خطا بالغ الاستقامة ، كما أنهـا تصـــنع من أنبوب من البوص يتـكون من ثمـانى سـلاميات كاملة هى : I , II , III , IV , V , VI , VII , VIII (١) مع عقدها(٢) ، بالاضافة الى بداية سلامية أخرى عند كل واحـــد من طرفيها (أى طرفى الآلة) ، ويكسو هذين الطرفين حلقة من النحاس V (٣) ، وتكون كل حلقة مـع عقدتها أكثر طولا ، على نحو طفيف عن تلك التى تليها من أسفل ، ويبلغ طول السلامية الأولى ١٠١ مم ، والثانية ٩٥ مم والثالثة ٩١ مم ، والرابعة ٨٩ ، والخامسة ٨٧ ، والسادســـة ٨٦ ، والسابعـة ٨٤ ، والثامنة ٨٢ ، ويبلغ عرض الحز وكذلك عرض الرابطة المصـنوعة من معى الحيـوان والتى تلتف حول العقد n نحو ٨ مم أو تزيد أو تقل عن ذلك بنحـو طفيف : ويقل طول قطر كل واحدة من هذه السلاميات بشكل تدريجى من واحـدة لأخرى ، هبوطا ، وتصـــنع كل واحدة منها اختناقا صغيرا تحت أســفل العقدة ، ثم تصنع بعد ذلك انتفاخا يستطيل تدريجيا حتى العقدة التالية ، ويكون قطر السلامية الأولى أكبر أقطار ســـلامياتها جميعا ، ويصـــل الى ٢٦ مم ، ويكون قطر السلامية الثانية هو نفسه على وجه التقريب ، أما قطر الثالثة فيبلغ ٢٥ مم ، ويكون فى الرابعـــة هو نفسه على وجه التـــــقريب ، ويبلغ فى الخامســـــة ٢٤ مم ، والسادســـــة أقل من ذلك بنحـــــو

طفيف ، ويكون قطر السابعة ٢٣ مم والثامنة ٢٢ مم ، وقد تم ثقب الثقوب السبعة الخاصة بالملامس بواسطة حديدة محماة فى النار ، وتشغل هـذه الثقوب السلاميات الخامسة والسادسة والسابعة ، وهى مستديرة ، ويصل قطر الواحد منها الى سبعة ملليمترات ، ويبلغ بعـد الواحد من الثقـوب الثلاثة الأولى بـ ٢٢ مم ، ويقع أول الثلاثة على مسـافة ٢٧ مم الى أسـفل العقدة السابقة عليه ، ويقع الرابع على مسافة ٥٣ مم من الثالث ومسـافة ثلاثة ملليمترات من العقدة التى تليه ، والخامس على بعد اثنى عشر ملليمترا تحت العقدة السابقة عليه ، والسادس على مسافة ٢٦ مم من العقدة التالية له ، ويثقب الثقب السابع ، الخلفى ، والخاص بملمس الآلة فى الخلف ، فى نحو منتصف السلامية الرابعة ، بشـكل مائل بعض الشىء نحو الجـانب الأيمن ، وبمعنى آخر ، فلو أنه ثقب على الخط المقابل تماما للثقوب الأمامية ، ونظرا للبعد الكبير الذى هو فيه بالفعل ، فلن يصل اليه بسهولة ، ابهـام اليد اليمنى ، الذى ينبغى له أن يلامسه ٠

وهنا شىء يجدر بنا أن نلاحظه ، وهو أنه يوجد على الخط نفسه الذى ثقب عليه الثقب السابع ، ثقب آخر يقع الى اليسار كذلك ، لكنه مسدود منذ أن حدث بالشمع الأبيض ، وهو ما يدل على وجـود أشـخاص من بين العرب والمصريين يجدون من الأوفق لهم أن يمسكوا بآلاتهم الموسيقية بيدهم اليسرى ، برغم معاداة هؤلاء وأولئك لاستخدام هـذه اليـد فى مثل تلك الأغراض ، فمن الواضح أن هذا الثقب قد أحدث من أجل شخص ما ، كان يمسك نايه باليد اليسرى وكان يسد هذا الثقب بابهام هذه اليد ، لاستحالة أن يفعل ذلك بابهام اليد اليمنى (بحكم موقع هذا الثقب) ، واخـيرا فان كلا من الثقبين هذين يبعد عن العقدة التى تسبقه بمسـافة ٢٣ مم ، وعن تلك التى تليه بنحو ٦٣ مم ٠

ويزود كل طرف من طرفي البوصة ، على نحو ما أسلفنا ، بحلقة V من النحاس ، تنتهي عند طرفها العلوى بحافة أو وصلة ، ويبلغ اتســـاع الحلقة العلوية ٢٦ مم ويصل قطرها الى ٢٧ مم ، أما الحلقــة السفلية فيبلغ اتساعها ٣٦ مم ، وقطرها ٢١ مم ٠

ويتخذ الفم شكل مخروط مستدير عند قاعدته أو يكون له بالأحرى شكل كروى مسحوب ، مسطح عنـــد أحد قطبيــه ، ومنتفخ عنـد قطره ، ومسطح ببساطة عند قطبه الآخر دون أن يكون مسحوبا ، ويبلغ طول هذا الفم ، مضافا اليه الحلقة g (٤) واحدا وأربعين ملليمترا ، ويبلغ اتساع الحلق أحد عشر ملليمترا ، ويساوى طول قطر الفتحـــة العلوية o طول القناة C الذى يبلغ عشرين ملليمترا ، فى الوقت الذى يبلغ فيه قطر الجزء الأكثر انتفاخا ، والأكبر اتساعا من الفم ستة وثلاثين ملليمترا ٠

الهـــوامش :

(١) الشكل رقم ١٨ ٠
(٢) الشكل رقم ١٨ ٠
(٣) شرحه ٠
(٤) الشكل رقم ١٩ ٠

المبحث الرابع

حول طريقة الامساك بالنـاى الكبير ، وبالآلات الأخرى من نوعـه كذلك ، وحول طريقـة العزف عليـه ، وحول الجدول النغمى ومساحة هـذه النغمات ، وحول خاصياتها وتاثيرها فى الميلودى

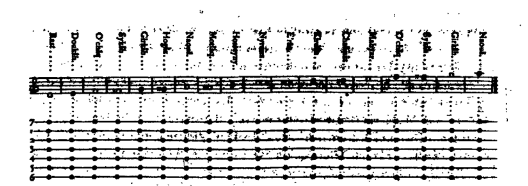
لكى يتم العزف على النـاى ، تمسك الآلة الموسيقية باليـد اليمنى ، ويوضع ابهام هذه اليد فوق الثقب الموجود الى الخلف ، وبعد ذلك يبسط العازف أصابعه بطول الأنبوب من الأمام حتى يبلـغ الثقب الأول بسبابته والثقب الثانى بوسطاه والثالث بخنصره ، وبعـد ذلك يضع ابهـام اليد اليسرى على الخط نفسه الذى توجد اليـد اليمنى فوقه ، وأدنى قليلا من خنصر هذه اليد ، وبعد ذلك تبسط أصابع اليد اليسرى على نحو ما فعلت أصابع اليد اليمنى ، بحيث تتوصل السبابة اليسرى لاقفال الثقب الرابع ، والوسطى الثقب الخامس ، والخنصر الثقب السادس .

واذ يكون للآلة طول بعينه ، واذ تكون الثقوب قد عملت فى النصف الثانى من أنبوبها بقصد أن يبلغ فم الآلة فم العازف فان من الضرورى أن تنزل اليد اليمنى ، الممسكة بالناى ، من ناحية الثقوب الأولى حتى الارتفاع المقابل ، للردف الأيسر (من العازف) ، ولهـذا يلزم أن تنخفض الذراع اليمنى حتى عضد الذراع اليسرى ، منبسطة . مع حملها الى الأمام قليلا وتوجيه الساعد نحو الردف الأيسر ، وبعد ذلك تهبط قليلا الى الخلف ، الذراع اليسرى ، وينخفض الساعد مع طيه قليلا الى الأمام ، وبهذه الطريقة تبدو الآلة منحنية بميل ، مع الهبوط من اليمين الى اليسار ، واذ تبدو فتحة الفم

محنية بميل من اليسار الى اليمين ، فان النفخة لا تصل فم الآلة الا مائلة كذلك ، وتمضى لترتطم بجدران قناة الآلة التى تعكسها وتؤدى الى ترددها وارنانها ٠

واذ تكون كل الثقوب مسدودة ، على نحــو ما فصلنا ، فان العــازف يحصل على النغمة الأولى من الجدول التالى ، وتبعا لما ان كان يفتح أو يسد هذه الثقوب أو تلك فانه يحصل على النغمات التى سنشير اليها ٠

جدول ومساحة النغمات فى الناى الكبير



ولعل هناك ما يمكن أن ينطبق على هذه الآلة ، مما ورد فى الأبيات التالية من يوريبيديس (هيلين ، البيت ١٣٦٥ وما بعده) :

« وضحكت الربة كبريس (فينوس) ، وتلقت فى يدها النــاى الذى يصدر نغما ثقيلا ، وشعرت بالبهجة لعذوبة عزفه » ٠

ومع ذلك فليس فى هـــذا ما يتصل بالنغمــات الغليظة ، ذلك أن النغمات من هذا النوع قليلة فى الناى الكبير ، أما النغمــات التى يرددها فبالغة العذوبة ، حقيقة ، وان تكن مع ذلك مغلفـــة بطابع شجى مشبوب العاطفة ، بل شهوانى يستهوى سامعيه ، وبمقـــدور العــازف المــاهر أن يجتذب لنفسه جمهورا كبيرا بآلته الموسيقية هذه ، ومع ذلك فحين يعزف المصريون عليها ، يأتى ميلوديها مضجرا ، يبعث على النعاش ٠

المبحث الخامس

عن النـاى الجرف ذى الثمانية ثقـوب ، وعن صلة القربى التى تربطه بالناى شاه ، عن شكله على نحو اجمـالى ، وعن الأشـياء التى لا تتصل به بصـفة أساسية والتى لا تبدو سوى أمور عارضة

كل ما فى الناى **الجرف**[١] ينبىء عن آلة من نوع ممـاثل لنوع الآلة السابقة ، فلاسمها وشكلها وبنيتها علاقة شبه ، بالآلة الأولى ، تبعث عـلى الدهشة البالغة حتى ليظن المرء أنها تنتسب الى النوع نفسه ، ومـع ذلك فان المصريين يجدون فيما بين هاتين الآلتين اختلافا كبيرا ، وهو خلاف قائم بالفعل ، وان لم يكن هـذا الفرق ملموسـا تماما فيما يتصـل بملمسها أو كيفية استخراج أنغامها ، فكلما تفحصنا شكل الناى الجرف كلما تعرفنـا على رابطة قربى حميمة تربطه بشكل الناى شاه .

ويصنع أنبوب هذا الناى ، هو أيضا ، من البوص ، ويرسم ، بالمثل ، فى طوله شكل منحنى غير محسوس ، على نحـو ما لا يكون الأمر كذلك محسوسا فى الناى شاه ، وليس له فى كل امتداده سـوى أربع سلاميات كاملة ، بالاضافة الى بداية سلامية أخرى عند كل واحد من طرفيه .

ولسوف نقع فى الخطأ لو أنا قد ظننا أن كـل الرباطات التى تحيط بالناى الجرف تغطى قدرا يماثلها فى العدد من عقد البوص* على نحو ما نجد عليه الأمر فى الناى الكبير أو الناى شاه ، فلا يرجح أن تكون فى بوصة ما عقد تقترب من بعضها البعض على هذا النحو الذى نجدها عليه فى النـاى

---

* يتحدث المؤلف هنا عن الآلة المرسومة فى الشكل ، وليس عن هذا الناى على اطلاقه . (المترجم)

الجرف لو أن عددها كان مساويا حقا لعدد الأربطة ، فلا توجد فى الحقيقة سوى خمس عقد أشرنا اليها بالحرف n ، أما الأربطة التى ظن المسيو اربان أنها موجودة هناك على سبيل الزينة أو الزخرف ، والتى تشوه شكل الآلة فى واقع الأمر ، فقد عملت بغرض وحيد ، هو أن تضم بشدة جدران البوصة التى تقتسمها الشقوق والصدوع ، التى كان هناك من سعى من قبل الى تلافيها ، أو تلافى آثارها ، باستخدام الصمغ ، وهناك من بين هذه الأربطة ما هو أكثر عرضا وما هو أقل ، بل ان بعضا منها قد دعمت فى المواضع التى بدا فيها الأنبوب وقد أعوزته المتانة ، ولهذا السبب سنلاحظ أن رباطا كهذا أكثر اتساعا فى المواضع التى يبدو فيها تشقق الأنبوب أكبر ، ولا سيما فى الموضع الذى تبدأ عنده هذه الشقوق ، اذ أن هذا العيب يسيطر بطول قناة الأنبوب على وجه التقريب .

ولو أننا لم نسترع الأنظار الى هذه الأشياء ، لأمكن القارىء ، وليست فى حوزته آلة تحت ناظره ، أن ينسب الى شكلها ما لا ينتمى قط إليها . ومن الجائز أن توجد أخطاء كثيرة من هذا النوع فى الأوصاف التى قدمت الينا عن الآلات الموسيقية الأجنبية ، ذلك أنه لا يحدث دوما أن تكون الآلات الأجنبية التى سنحت الفرصة بملاحظتها ، جديدة تخلو من الترميمات ، وعلى هذا فانه لأمر عسير ، فى بعض الأحيان ، أن نميز ما هو أساسى عما هو عارض فى الآلات التى يكون شكلها مجهولا منا والتى نراها لأول مرة ، بل انه ليستحيل علينا ـ حتما ـ أن نفعل ذلك عندما لا نرى هذه الأشياء الا بالعين المجردة ، أو عندما لا نتفحصها الا ظاهريا وهو ما يحدث فى غالبية الأحيان . ومهما يكن من ضآلة شأن موضوع ملاحظاتنا ، حين نفعل ما فى وسعنا للاشارة اليه ، فلابد أن نبذل فيه اهتماما جادا ، والا فسنعرض أنفسنا بفعل اهمالنا الى أن نتهم بالجهالة وعدم الاخلاص ، واذا

كانت التفاصيل التى دخلنا فى أوصافها فى بعض الأحيان ، عديمة الجدوى . فقد كانت أكثر وجوبا حتى نتفادى الأخطاء كما أنها كانت — على الأقل — ضرورية حتى نستطيع أن نعقل اوالية (ميكانيزم) بنية هـذه الآلات .وأن نحكم على خاصيات نغماتها وكذلك على ائتلافها النغمى . ويعرف الصناع كم من التغييرات الكبيرة يمكن أن تتسبب فيهـــا — فى التأثير الذى تنتجه آلة ما — أوهى الاختلافات فى أطوال أو نسب أبعاد الجسم الرنان ، أو أى جزء آخر من أجزاء آلة موسيقية ما .

ومع ذلك فسنبقى دوما مخلصين للقاعدة التى فرضناها على أنفسنا ، بألا نقدم تفسيرا الا للأمور الجـــديرة بذلك ، وألا نشـــير الا الى تلك التى تستطيع ، بسبب أصالتها أو غرابتها ، أن تثير الفضول ، ولذلك فسنكف عن الحديث عن الأربطة التى لم توضع على الناى الجرف . الا لتغطية عيوب عارضة ، ولن نشغل أنفسنا الا بأشياء تنتسب أســاسا الى شـــكل وبنية هذه الآلة .

الهـــوامش :

(١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ٢٠ .

المبحث السادس

حول شكل الناى الجرف ، حول ابعاده وأبعاد أجزائه ، وحول تعيين ملامسه ، وحول جدوله الموسيقى

يتكون الناى الجرف من طرف قصبة بوص ، تمضى متسعة تدريجيا من أعلى الى أسفل ، ومن فم قرن على شكل مخروط كروى الشكل مجدوع عند قمته ، ويبلغ طول البوصة وحدها ٤٦٨ مم ، ويبلغ طولها مع الفم ٤٨٨ مم ، ويصل طول قطر محيط الأنبوب ، من أعلى الى ٢٥ مم ، ويصل من أسفل الى ٢٣ مم ٠

وأسفل الرباط الأخير ترق البوصة بلا جدال كيما توضع فيهـا حلقة من النحاس ، على نحو ما نرى فى الناى الكبير ، ولكنها مع ذلك تكون منفصلة فيما هو مرجح ، عن آلة الناى الجريف التى نقوم الآن بوصفها ٠ وفى هذا الموضع المرقق ، لا يبلغ قطر الأنبوب سوى ٢٠ مم ، وقد صنع فم الناى ، كما هو الحال فى الناى شاه على وجه التقريب ، وان يكن شكله أقل كروية ، ويمتد بشكل أكثر استقامة (أى أقل تقوسا) ، على هيئة مخروط ، وكان يمكن أن يصنع مخروطا حقيقيا مجدوعا لو أن زوايا قاعدته لم تكن قد دورت، ويبلغ طول هذا الفم ، بما فى ذلك الحلق الذى يشكل جزءا منه ستة وعشرين ملليمترا ، ويبلـغ قطر الجزء الذى يشـكل قاعدة للمخروط أربعة وثلاثين ملليمتـرا ، أما الجزء المجدوع ، وهو كذلك قطـر قناة الفم فتسعة عشر ملليمترا ٠

وقد ثقبت ثقوب الملامس على السلاميات الثانية والثالثة والرابعة ، وهى مستديرة الشكل بقطر يبلغ ثمانية ملليمترات ، وقد اصطفت الثقوب الستة الأولى ثلاثة ثلاثة ، فى خط واحد ، يقسم السطح الأمامى للآلة الى قسمين متساويين ، أما الثقب السابع فيقع على الجانب الأيسر ، مما يجعل من الميسور بلوغه ببنصر اليد اليسرى ، والذى ينبغى أن يسده ، وعن يمين هذا الثقب ، يرى ثقب آخر ولكنه مسدود بالشمع ، ولا بد أنه كان يستخدم نفس الاستخدام الذى كان للثقب السابق ، عن طريق شخص ما كان يمسك بهذه الآلة باليد اليسرى ، مثلما نفعل نحن (وان يكن هذا أمرا مضـــادا للعادة المتبعة بين المصريين والشرقيين عموما) ، مما كان يؤدى ، بالتالى ، الى عدم استطاعته أن يسد هذا الثقب ، وكذلك الثقوب الأخرى ، الا بأصابع اليد اليمنى ، أما عن الثقب الثامن ، الموجود الى الخلف فانه يسد عن طريق ابهام اليد التى تمسك بالآلة الموسيقية ، على نحو ما شرحنا عند حديثنا عن الناى شاه .

ويقع أول الثقوب الأمامية الستة على مسافة ٢١٨ مم من الطرف العلوى للأنبوب ، وعلى مسافة ملليمترين من العقدة التى تليه ، أما الثقب الثانى فيقع على بعد ٢٢ مم أسفل الثقب الأول ، والثالث على مسافة من الثانى مساوية لهذه ، والرابع على مسافة ٣١ مم من الثالث ، وتفصل الخامس عن الرابع مسافة ٢٢ مم ، وتفصل مسافة مساوية لهذه بين الخامس والسادس ، أما الثقب السابع ، المثقوب جانبيا فيقع على مسافة ٢٩ مم من الثقب السابق وعلى مسافة ٤٣ مم من الطرف الأدنى من البوصة ، كما يقع الثقب الثامن ، الموجود الى الخلف ، على مسافة ١٨٢ مم من أعلى الأنبوب أو القصبة ، و٤٣ مم من العقدة الموجودة فى أسفله .

وهكذا يكاد يكون ما فى هذا الناى ، ذى الثمانية ثقوب ، يماثل كل

ما لاحظناه فى الناى الكبير ذى السبعة ثقوب ، سواء فيما يتصل ببنيته ككل أو فى ترتيب وأطوال أجزائه ، لكن الثقب السابع ، وحده ، الواقع عند المقدمة ، والذى يسدونه ببنصر اليد اليسرى ، هو الذى يتسبب ، فيما يبدو ، فى كل الفروق التى لاحظنـــاها فى استخراج النغمـــات أو تعيين الملامس ، وهو الأمر الذى نستطيع أن نصل فيه الى قرار عن طريق تأمل الجدول النغمى التالى :

جدول ومساحة نغمات الناى الجرف

الفصل السادس

حول ذلك النوع من الناى الحقلى أو الريفى

الذى يسمونه فى العربية بالأرغـــول

المبحث الأول

حول طابع ونمط الأرغول[١] ،
وحول أصل وزمن ابتكار الأرغول ، واسم مبتكره

لو أن حكمنا على الأرغول قام على أساس شكله فقط ، كما يفعل انسان لا يعرف عنه بعد سوى صورته ، فقد يكون عسيرا علينا أن نقتنع بأن هذه الآلة الموسيقية من صنع فلاحين خشنين ، ريفيين وأنصاف متوحشين ، كما هو عليه حال فلاحى مصر المحدثين ، هذا البلد الذى ظل فيه الانسان يحيا خاملا منذ قرون عديدة ، داخل هوة أشد الجهالات بلاهة ، وأكثر ضروب البربرية جلبا للعار ، ومع ذلك فانه لشىء قمين بأن يسترعى انتباه الرحالة طويلا أن تكون هناك تلك البساطة المتناهية التى للآلات المستخدمة فى هذا البلد ، فى مجال الفنون ، والتى ظلت بعيدة عن أن يتناولها تعديل من أى نوع يأتيها عن طريق مؤثرات خارجية ، وتكشف لنا هذه البساطة فى رأينا ، ومهما تكن خشونة اليد العاملة التى تصنعها ، عن أقصى درجات الكمال الذى بلغته الفنون قديما فى مصر ، والتى زالت عنها اليوم ، ذلك أن بساطة الوسائل تكون عادة ، فى مجالات الفنون التى ترجع الى عصور ضاربة فى القدم ، ميزة من مميزات الكمال ، ومن أكثرها صحة ، فاذا كانت هذه البساطة قد ظلت تحتفظ بنفسها فى أشياء كثيرة ، فلا يجوز لنا أن ننسبها الا الى لامبالاة المصريين الطبيعية ، والى نأيهم عن كل ضرب من ضروب التغيير . ذلك أن الانسان لا يستطيع ، دون جدال ، عن طريق وسائل أكثر من هذه بساطة ، وبقدر أكبر من التوفيق والاستيعاب

أن يقيم آلة موسيقية أكثر جمالا وتناسبا ، ويوحي شكلها في مجمله ، بهارمونية تفوق ما توحي به آلة الأرغول هذه ٠

وعندما نقارن الأرغول بالآلات الموسيقية الأخرى من هذا النوع ، فان هذه الآلة لا تخلي مكانها لأية واحدة منها ، طالبة اليها المعذرة ، ومن جهة أخرى ، فليس مرجحا قط ، ولا هو ممكن كذلك ٠ أن ينشأ هذا النوع من الآلات عند شعب عاطل عن الذوق ، في مجال فنون الترفيه ، وفي عصور انحطاط وجهالة ٠

لقد كانت النايات المصنوعة من البوص على غرار هذه(٢) وكذلك النايات المزدوجة ، والنايات الوترية (أي الفردية) ، وغير المتساوية ، معروفة في العصور القديمة ، ولكن ابتكار الناي ذي القصبات العديدة غير المتساوية(٣) قد تاه في ظلمات الأزمان ، حتى لقد أعطاه الناس أصلا أسطوريا(٤) ، فنسبوه الى الاله **بان**(٥) ، وهو واحد من أقدم آلهة مصر ٠ صحيح أن هذا الناي قد صور لنا باعتباره مكونا من سبع قصبات غير متساوية(٦) ، وأن الأرغول لا يتكون الا من قصبتين ، وأن كل نغمة في الناي الأول ـ ناي الاله بان ـ تصدر عن قصبة بعينها(٧) في حين تكفي قصبة واحدة هنا كي تصدر نغمات عديدة ، وهو أمر يفترض وجود فن بالغ الكمال في هذه الآلة الأخيرة ، كذلك نسب الى **سيلينا*** اختراع ناي ذي قصبات متعددة ، وان لم يحدد لنا عددها(٨) ، كما نسب الى **مارسياس**(٩) ابتكار ناي كانت قصباته العديدة تلتصق الى بعضها البعض بفعل الشمع ، كما يذكر **دافنيس****(١٠) Daphnis باعتباره مبتكرا للناي الرعوي :

---

* اله المراعي والغابات عند الفريجيين وأبوباخوس من الرضاعة (المترجم)

** دافنيس شاعر صقلي ينسب اليه ابتكار الشعر الرعوي (المترجم)

وبايجاز ، فلسوف نسهب كثيرا اذا ما شئنا أن نتذكر كل أسماء من عكفوا على تطوير الناى ذى القصبات العديدة بغية الوصول به الى مرتبة الكمال ·

وليس هناك ما يدعو لان نتحدث عن الناى المزدوج الذى كان الفريجيون يستخدمونه فى اغنياتهم على شرف كيبيلى(١١)* Cybèle ، وقد عرف هذا الناى كذلك ، وقد كان معقوفا ومصنوعا من خشب البقس ، عند الفريجيين ، وعرف عند قدماء المصريين باسم **فوتنكس** ، وكان يصنع هناك من نوع من نبات اللوتس الذى ينمو بصفة خاصة فى أفريقيا ، ويدور الحديث هنا حول ناى مزدوج مصنوع من البوص ، قصبتاه مستقيمتان وغير متساويتين ، أما فتحة نفخه أو فمه فليست سوى شق أو صدع يتم احداثه عن طريق احداث قطع طولى فى كل سمك البوصة ، دون انتزاع شىء من جسم البوصة ثم من شظية على شكل لسين يفتح ممرا لنفخة العازف التى تؤدى لاحداث النغمات ، وتلكم هى الأوصاف التى كانت تحدد هذه الآلة عند الأقدمين ، ولقد تم رسم هذه الصفات بأقلام الغالبية من المؤلفين الاغريق واللاتين ، وبطريقة لا يستطيع أمرؤ أن يتجاهلها أو ينكرها أو أن يسىء الظن بها ، فثيوكريت Théocrite لا يدع مجالا للشك حول استخدام النايات المزدوجة الرعوية عند الأقدمين ، فهو يتحدث عنها بعبارات ايجابية ، لا لبس فيها(١٢) ، وكان يطلق عليها اسم **النايات التوائم** أو **المتزاوجة** ، كما يخبرنا عن نايات رعاة البقر قائلا ان هذه النايات الأخيرة تتكون من قصبات عديدة تلتصق الى بعضها بالشمع على غرار ناى بان(١٣) ،

* ابنة السماء (أورانوس) وجيبيا الهة الأرض والحيوانات ، وزوجة زحل وأم جوبيتر وبنتون وبلوتون وجونون ، كما تذكر الميثولوجيا القديمة – المترجم ·

وليست عبارات **نونوس** فى ديونيسياته Dionysiques عن هذا الأمر بأقل وضوحا حين يقول : « هاتوا هذه الجرسيات المخصصة لباخوس ومعها جلد العنزة ، وأعطوا للآخرين الناى المزدوج حتى لا أهيـــج غضب فويبوس Phoebus لأنه ينفر من النغمات التى أحدثها بناياتى »(١٤) ، ويتحدث أوفيديوس عن ناى رعاة يتكون من قصبتين غير متساويتين(١٥) ، وهذا دافنيس، الذى ينتمى أصلا الى صقلية ، والذى ذاع صيته على لسان الشعراء باعتباره مبتكرا للناى الرعوى(١٦) ، يجرح فى يده ، كما يروى لنا ثيوكريت ، بواسطة شـــظية بوص ، حين أراد أن يصـــنع نـــايا • ويحدثنـــا بروبرتوس(١٧) Propertus عن آلة من هذا النوع يشير اليها باسم **البوصة المشـقوقة** ، ويطلب هارمونيد Harmonide فى مؤلفه (؟) لوسيان(١٨) ، Lucien الى تيماوس بينما هو يرجوه أن يعلمه فن العزف على الناى ، أن يعلمه بشكل خاص كيف يؤلف نغمات ميلودية عن طريق تمرير نفخة هواء من فمه ، من خلال لسان صغير(١٩) ، وهناك أمثلة لا حصر لها مماثلة ، تبرهن لنا جميعها أن الأقدمين قد عرفوا الناى المزدوج المصنوع من البوص ، والذى نراه اليوم مستخدما بين الفلاحين .وهم مزارعو مصر اليوم تحت اسم **الأرغول** ، وليس من الضرورى ، فيما يبدو لنا ، أن نورد شهادات أخرى ، تضاف الى الشهادات السابقة ، لكى ندلل على أمر تمت البرهنة عليه بالقدر الكافى ، وهكذا يتضح أن الآلة الموسـيقية التى نحن بصـــدد الحديث عنها ، كانت معروفة منذ العصور القديمة ، والضاربة فى القدم •

فهل نريد أن نعرف الآن الى أى عصر من العصور يعود الناى الذى نحن بصدد الحديث عنه ، ومتى تم ابتكاره ؟

ان أبوليوس لم يكتف بالاشارة الى هذا الناى ، وانما قد فسر لنا كذلك التأثير الخاص لنغمات كل واحدة من قصبتى البوص غير المتساويتين ، وهذا

التأثير الذى لا يزال هو نفس تأثير نغمات الأرغول ، قد جعله أبوليوس . على نحو ما ، محسوسا بفعل طنين الكلمات التى استخدمها كى يشرح لنا ذلك ، ولهذا السبب فلسنا سعداء عندما نضطر الى ترجمته (لأن كلامه يفقد الايقاع الذى له فى لغته الأم) ، يقول أبوليوس(٢٠) : « كان هيجانيس ، والد مارسياس ، هو أول من جعل آلتى ناى ترددان أنغامهما بواسطة نفخة واحدة ، وفى وقت واحد ، وأول من استخرج نغمات حادة عن طريق مخرجين الى اليمين والى اليسار ، كانت (أى النغمات) تشكل بتزاوجها مع طنين الناقوس* نوعا من الهارمونية » . ولم يكن يعوزنا سوى هذا الوصف حتى تجلو أضواء الوضوح كل ما انتهينا من قوله حول قدم أصل الأرغول ، وها نحن أولاء نرى أنه يعود الى القرن الخامس عشر قبل مولد المسيح ى الى حوالى عام ٣٣١٣ من عامنا الحالى (١٨٠٢) ، فمن المعروف أن هيجانيس قد ذاع صيته قبل مولد المسيح بخمسة عشر قرنا(٢١) على نحو التقريب ، وبمعنى آخر،فان هذا يجعل ما دفعنا إليه شكل هذه الآلة لأن نحدسه أمرا لا ريب فيه ، كما يبرهن على أن اختراع هذه الآلة الموسيقية يعود الى رجل صاحب عبقرية أنضجتها المعرفة وذى مزاج راق ، ولد فى عصر يزخر بالأحداث الكبرى ويزدحم بعظماء الرجال ، فبرغم كل ما يقوله أبوليوس عن هذا الأمر ، يظل التاريخ والوقائع بالنسبة لنا المعول الرئيسى ، وليس ما يرتئيه هو من أحكام حول هذه النقطة ، فلقد أخطأ ، ولا ريب ، حين يطلق صفة الخشونة(٢٢) على قرون كف الناس فيها عن ألا يأتوا الا كل ما هو نافع ومفيد ، وأهملوا ــ فى الوقت نفسه ــ ما لم يكن ترتجى من ورائه سوى المتعة وحدها ، وفى هذا نتعرف على مبدأ قدماء المصريين ، هؤلاء القوم

---

* تصاحب نغمة الناقوس الغليظة اللحن الرتيب الذى يصدر عن الأرغن . (المترجم) .

المشهود لهم بأنهم أكثر أمم الأرض حكمة وأغزرهم ثقافة وعلما ، فى العالم القديم كله ، اذ كان هؤلاء يوقفون تقدم ضروب الفنون والصناعة ، بل كذلك طفرات العبقرية ، عند تلك النقطة التى يغدو فيها التقدم فى هذا الضرب من ضروب الصناعة والفنون أو ذاك خلوا من النفع ، كما كانوا ينظرون الى استخدام الانجازات فى غير الاغراض التى جاءت هى كضرورة لا محيص عنها ، بالنسبة لها ، باعتباره انتحالا مجحفا بسعادة فى هذا الزمن - ولا يمكن ، بالتأكيد ، أن يعد عصر هيجانيس خشنا لأن المصريين أوقفوا تطوير نغمة الناى عند هذا الحد(٢٣) ، أو لأن الناى لم يكن يتخلله كل هذا العدد من الثقوب(٢٤) ، أو حتى لأن العزف عليه لم يكن قد ابتكر أو كان قد ظهر لأول مرة(٢٥) . فلقد كان المصريون والكلدانيون والفريجيون والفينيقيون ، عندئذ وبالفعل ، شعوبا ذات حضارة متقدمة ، وكانت معارفهم فى مجالات العلوم والفنون قد بلغت شأوا بالغ الكمال ، بل لعلها كانت قد وصلت عندئذ الى الدرجة التى تتحقق فيها سعادة الشعوب دونما حاجة الى مزيد من التطوير ، ولا يتبقى الا أن أبوليوس قد أصدر حكمه الجائر هذا على شعوب هذه الأزمان الضاربة فى القدم تحيزا مسبقا أعمى من جانبه لعصره هو ، أو قل ان السبب فى ذلك يعود الى جهالة مطبقة بالتاريخ .

ولربما يقول قائل : ولماذا اذن نتجشم كل هذا العناء من أجل ناى بائس لفلاح أشد بؤسا ؟ ونحن نقر بذلك عن طيب خاطر ، ومع ذلك فلقد تيقنا ، فى مؤلف لنا من الطبيعة نفسها التى لهذا المؤلف ، أنه مخول لنا أن نجتاز تلك الحدود البالغة الضيق ، التى انحصرت فى اطارها ميكانيزمات الفن الموسيقى وممارساته الرتيبة ، وأنه لا بأس بنا ، كلما هيأ لنا موضوعنا الفرصة أن نقدم بعض اجتهادات وأفكار نافعة ، لكن سائلنا قد يعود

يحاججنا : وماذا يهمنا اليوم أن نعرف أن الرعاة قد استخدموا آلة موسيقية مماثلة منذ ثلاثة آلاف عام ؟ وأية فائدة يمكن أن يجنيها امرؤ من هذا الاستعراض لهذه المعارف المتزاحمة ؟ ولم لا تكتفي ببساطة بأن تفسر لنا ، في ايجاز ، تركيب وبنية الأرغول الذى لن نفيد منه شيئا الا مجرد ما نجنيه من نسبة الأمر كله الى الحملة الخالدة على مصر* ؟ وفي الحقيقة ، فلعل الأكثر راحة لنا أن لم نكن قد أقحمنا أنفسنا في هذه البحوث ! ومع ذلك ، فحيث لم نستطع أن نقنع أنفسنا بأن الوقائع التاريخية ليس لها من نفع سوى اشباع الفضول ، وحيث أنا ، عكس ذلك ، على يقين بأن الوقائع لا تنقل الا باعتبارها نصائح وتجارب تخلفها أجيال مضت لأجيال تتعاقب ، فنحن على يقين بأننا لم نتجاوز الحدود حين نلتزم بتأمل هذه الوقائع ، وأن علينا بالتالى أن نسعى لتبديد الغموض ، كلما كان ذلك ممكنا ، عن كل ما يتصل بعادات وممارسات الأقدمين ، فعلى أساس المعرفة الدقيقة بهذه العادات والممارسات يصح فهمنا لمؤلفات المؤلفين من الاغريق واللاتين ، وهم الذين نقلوا الينا أكثر وقائع هذا التاريخ القديم أهمية،فعلى سبيل المثال فان ما انتهينا من ملاحظته حول استخدام الأقدمين للناى الحقلى المزدوج ، الذى يشبهه كثيرا **ارغول** المصريين المحدثين ، وكذا المقابلات والمقارنات التى توصلنا عن طريقها الى تحديد التماثل القائم بين هذا الناى الرعوى المزدوج الذى كان لدى الأقدمين وبين أرغول الفلاحين ، موضع حديثنا ، أو بالأحرى وقوفنا على هوية هذا الناى القديم – انما يلقى المزيد من الأضواء على نص نجده عند شارح أو مفسر بندار ، يقر العلماء المتخصصون أنفسهم بأنهم لم يتمكنوا من فهم معانيه بدقة ، اذ يخبرنا هذا الشاعر عند بداية الأنشودة التى ألفها على شرف عازف ناى ميداس بقوله : **وعلى الرغم من أن لسان ناى هذا**

---

* يقصد الحملة الفرنسية على مصر . (المترجم)

العازف قد انثنت الى داخل الآلة نفسها ، التى اختار - هو - ان يعزف عليها ، فان ذلك لم يمنعه من مواصلة العزف ، وعلى هذا فحيث لم يستطع العلماء أن يتخيلوا امكانية وجود آلة عزف أخرى يمكن أن تنطبق عليها هذه الملاحظة سوى الناى ذى المنقار ، وحيث لم يتصوروا كيف يغدو ممكنا الافادة من هذه الآلة وقد انثنى ما اعتبروه لسانا (أو لسينا) لها ، أى هذا الطرف الخشبى الذى يشغل الفتحة العلوية للأنبوب عند موضع الفم(٢٦) ، فان الأمر قد انتهى بهم الى القول بأنهم لم يفهموا جيدا كيف كان ميداس يستطيع أن يواصل عزفه على الناى بعد أن انثنى هذا اللسين .

وينبغى لما قلناه فى وصفنا للصفارة المصرية ، وهى من نوع الناى ذى المنقار أن يكون قد تبين بجلاء أن قطعة الخشب المستديرة ، المخروطة بميل من جانب والمفرغة بعض الشىء من الجانب الآخر ، والتى تسد فتحة الآلة لتشكيل فمها أو منقارها ، هى بالغة السمك لحد لا يمكنها معه من أن تنثنى ، فاذا ما أصابها ، برغم ذلك خلل مهما تكن ضآلته ، فمن شأن ذلك أن يجعل الآلة غير صالحة مطلقا للاستعمال ، ومع ذلك فلم يحدث أن أشير الى هذه القطعة أو الطرف الخشبى على الاطلاق ، وهى قصيرة ويبلغ سمكها سمك الابهام ، على أقل تقدير ، باسم **اللسان** ، ولكن الأمر ليس على هذا النحو ، فيما يتصل بهذه القطعة نفسها من الناى القديم المزدوج ، والذى يعرف الآن فى مصر باسم **الأرغول** . فهذه القطعة التى فصلوها عن طريق احداث شق طولى فى سمك البوصة ، وهى الجزء من الآلة التى لم يعد يرتبط بالأنبوب الا عند موضع واحد ، كان يشار اليه على الدوام ، فى اليونانية القديمة . وفى اللاتينية ، وفى الفرنسية باسم **لسان** ، وليس هناك نوع آخر من آلة الناى يوجد به لسان سوى هذا الذى يسمونه **الأرغول** فى العربية ، ونعرف نحن فى فرنسا هذا الصنف من الناى ، وان يكن أصغر حجما تحت

اسم Chalumeau أى الشبابة ، وهو فى حقيقة الأمر ليس سوى ساق سنبلة أو انبوب من قش مشقوق بشكل طولى من أعلى . على غرار الأرغول .

وعن شبابة مماثلة يحدثنا فرجيل فى هذا البيت :

« انك تعزف الانشودة الرعوية على الناى الرقيق »

وكذلك فى البيت التالى :

« انا ذلك الشخص الذى عزف منذ زمن على الناى الرشيق »

• ولا يختلف الأرغول قط عن هذه الشبابة الا فى أنه مصنوع من قصبة بوص ، وفى أن أطوال أبعاده أكبر بكثير من نظائرها فى هذه الشبابة - وعلى هذا يكون الأرغول هو الآلة الموسيقية الوحيدة التى يمكننا أن نطبق عليها ملاحظة شارح بندار . وفى واقع الأمر ، فاذا ما أخذنا فى اعتبارنا أن لسان ناى مماثل يكون رقيقا على الدوام بعض الشىء بسبب طوله وعرضه، وأنهم يبرونه من أعلى عندما يكون سمكه أكبر مما ينبغى(٢٧) من أعلى ناحية الطرف (العلوى) للآلة ، فان علينا أن نتوقع ، كأمر مرجح حدوثه على الدوام ، أن هذا الشىء ينثنى ويرتد اذا قابله جسم صلب من أى نوع يبدى تجاهه بعض مقاومة (أو يحدث عليه بعض ضغط) ، كما يحدث أن يرتطم أحد أصابعنا ونحن نتحسس (الأرغول) بأصابعنا متجهين من أسفل الى أعلى ، بطرف هذا اللسان ، أو اذا ما اعوج - هو - بعد تجفيفه بعد أن يناله بعض البلل ، ومن المرجح أن يكون ناى ميداس ، وقد انثنى لسانه بفعل حادث مشابه ، لم يحل دون ميداس ومواصلة العزف عليه ، فحيث يتصف هذا اللسان بالمرونة فلن يكون من العسير (بالنسبة لعازف متمرس) أن يبقى عليه ، عن طريق الضغط فوقه بشدة بواسطة الشفاه فى الوضع والاتجاه الذى لا بد له أن يتخذهما ، بحيث لا يشكل الأمر بالنسبة للعازف الا صعوبة نشأت ولا بد من التغلب عليها .

الهـــوامش :

(١) أنظر اللوحة CC ، الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .
(٢) يوريبيديس ، ايفيجينيا فى أوليد ، البيت ١٠٣٧ .
(٣) Théocrit, Bucol. idyl, VIII, v. 21 et seqq, Virgil, Bucol. éclog. II
(٤) Pausan. Arcard. P. 518, Virgil. Bucol eclog. II V32 et seqq
(٥) أوفيديوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الأول ، البيت ٧٠٧ وما بعده . Virgil. Bucol. VIII
(٦) Virgil. Bucol. eclog. II v. 24, 31 et seqq.,
Tibul, lib II, eleg. V, V. 29 et seqq.
(٧) Lucret. De rerum nat. lib IV, V. 589.
(٨) أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع - الفصـــل ٣٥ ، ص ٥٨٩ .
(٩) فرجيل ، الاينادة ، الكتاب العاشر ، البيت ٦١٧ وما بعده .
(١٠) Théocrit. Epigr., et Bucol. idyll. VIII. Virgil. Bucol. eclog. V.
ثيوكريتوس ، الابجرامات ، والقصيدة الرعوية رقم ٨ ،
فرجليوس ، المختارات الرعوية رقم ٥ .
وترى فى مصر نايات بوص ذات سبع وثمانى وتسع قصبات ، بل يصل عدد هذه البوصات لما هو أكثر من ذلك ، من أطوال مختلفة ، وتأتى فى ذات الترتيب الذى جاءت عليه فى ناى الاله بان ، وتلتصق هذه القصبات فى آلات الناى تلك ، الى بعضها البعض بالشمع ، وتضم الى بعضها كذلك عن طريق خيط أو رباط يضمها جميعا فى الوقت نفسه . ولا يستخدم هذا النوع من النايات الا بين الفلاحين أو أبناء طبقة الشعب ، ويطلق عليه هؤلاء اسم **جناح** أو **موسيقال** . وقد أهملنا وصف هذه الآلة لأنها قد جاءت على وجه الدقة على نحو ما صنعت عليه الآلات من هذا النوع ، التى نراها فى أوروبا ، والتى نسمعها تتردد عادة فى شوارع باريس منذ بضع سنوات .
(١١) فرجيل ، الانيادة ، الكتاب التاسع ، البيت ٦١٧ وما بعده ، **« حيث الناى ذو القصـــبتين يعزف اللحن الذى اعتدتن سـماعه ، وحيث تدعوكن الدفوف والمزامير البيريكونثية المصنوعة من خشب البقس ، والتى تخص الأم الايدية (كيبيل) » .**
(١٢) **« ألا ترغب بحق الموسيات (= ربات الفنون) فى الانشاد على نغمات المزمار المزدوج ؟ ان هذا لأمر مبهج بالنسبة لى . فانا أيضا عندما أمسك الناى سأبدأ فى عزف أحد الألحان . أما دافنس الذى يقوم بالحرث فسوف يشجينا فى تلك الأثناء عندما يعزف على مزماره المكسو بطبقة من الشمع بأنفاس متوافقة ، ونحن واقفون خلف الكهف بالقرب من شـــجرة البلوط الكثيفة الأوراق ، فنكون بذلك قد حررنا الاله بان ذا سيقان الماعز من سطوة النوم » .** Théocrit. Epigr. V
(١٣) Théocrit. Bucol. idyll VIII, V. 18 et seq. Epigramm. II

ثيوكرتيوس . القصيدة الرعوية رقم ٨ ، بيت ١٨ وما بعده ، ابجرامة رقم ٢ .

(١٤) « أعطوني جلجل باكخوس وجلد الماعز ، وزودوني كذلك بالناي المزدوج ذي النغمات العذبة ، حتى لا اثير حفيظة فويبوس ، لأنه يرفض صوت مزاميري المفعم بالحيوية » .

نونوس الديونيسيات ، البيت ٣٩ وما بعده .

وأن يكن الأمر على غير هـذا النحو فيمـا يخص الناي المزدوج الذي يتنـاوله بالحديث في البيتين ٢٣٢ و ٢٣٣ من ديونيســياته ـ الـكتاب الأربعون :

« كانت المزامير ذات القصبتين المنسوبة الى بريكينتوس (جبل الربة الأم) تصدر زمجرة مرعبة ذات طابع حزين عرفت به منطقة ليبيا » .

ويلمح نونوس باشارته الى هذا الناي الذي كان أنين نغماته يعبر عن حداد مفزع شبيه بحداد الليبيين ، الى تلك الصرخات المولولة والتي كانت تصاحب جنازات الموتى ، الذين كانوا يدفنون في جبانات بالغة الروعة . نراها بطول حافة الهضبة الليبية ، كما يريد أن يتناول النايات الفريجية التي كانت تستخدم في عبادة كيبيلي Cybèle في أعياد باخوس . وكانت هذه النايات المزدوجة متساوية القصبتين ، ولم تكن قصبتاها مصنوعتين من البوص ، وانما من خشب البقس أو من نبات اللوتس . وكانت تنتهي بفتحة بوق على هيئة قرن ، وقد رسم شكل هذا النوع من الناي في كهوف ايليتيا (الكاب) في اثر موكب جنائزي . وعلى هذا فان هذا الصنف من الناي يختلف كلية عن الأرغول .

(١٥) Ovid. Remel. amor. V. 181

(١٦) Théocrit. Epigram., et Bucol. idyll. VIII. Virgil. Bucol. eclog. II

(١٧) Propert. lib. IV, eleg. VIII, V. 52

(١٨) Lucien. Harmonides

(١٩) **هذه الكلمة في Lucien قد عبر عنها بكلمة : (لسان المزمار)**

(٢٠) Apul. Florid. lib I, p. 405; Lutetiae Parisiorum an. 1601

(٢١) **تشهد رخامات أرندل Arundel بنفس هذه الواقعة وتحدد** Chronicus Canon Ægypt. Hebr. et gr. cum Disquisit. D.J. Morshami ad seculum IX, p. 112 Londini, 1672; Langlet, Tablettes Chronologiques etc; **هذا العصر كوقت لحدوثها . انظر :**

أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الثاني عشر ، **الفصل الثاني ، الصفحة ٦١٧**

(٢٢) Rudibus adhuc seculis solers Hyganis ante alios canere. Apul. ubi suprà.

وترجمتها:

« من القرون الغابرة حتى الآن غنى هيجانيس الحاذق قبل الآخرين » .

[أبوليوس ، أعلاه]

(٢٣) « حقا لم يبرع في عزف الصوت بجنان ثابت » نفس الموضع

(٢٤) « لا ! ولا المزمار ذو الثقوب الكثيرة » نفس الموضع

(٢٥) « **وبكل تاكيد فانه حتى ذلك الوقت ٠٠ كان ذلك الفن الذى ظهر حديث الاكتشاف** » ٠

(٢٦) حـول وصف هذا الجزء ـ أنظر ما قلنـاه عند حديثنا عن ناى المصريين ذى المنقار والذى يطلقون عليه فى العربية **شبابة** أو **صفارة** ٠

(٢٧) أنظر اللوحة CC الشكل رقم ٢٤ ٠

المبحث الثانى

عن الأرغول ـ وعن أجزائه ووظيفته

توجد ثلاثة أصناف من الارغول(١) : الكبير ويسمى **الأرغول الكبير** ، والوسيط ويسمونه **الأرغول الصغير** ، والصغير الذى يطلقون عليه **الأرغول الأصغر** .

ويتركب كل واحد من الثلاثة من قصبتين أســـاسيتين ، أولاهما A أكبر طولا وثانيتهما B ذات طول أقل ، وتضم احداها الى الأخرى ، وذلك بالاضــافة الى أطراف عديدة ، تكون فى أدنى (أى فى نهاية) الأنبوبين الرئيسيين A و B . أما القصبة الطويلةA فنطلق نحن عليها اسم **الجسم الكبير** ، وأما الصغيرة فنسميها **الجسم الصغير** . وأما الطرف أو القصبة التى تضاف الى هاتين القصبتين فقد أسميناها **الجسم الأمامى** أو ما قبل الجسم ، وأشرنا بالحرف a الى الطرف الذى ينتسب الى الجسم الكبير A ، وبالحرف b الى الطرف الذى يضاف الى الجسم الصغير B ، كما أسمينا الجزء الذى يضاف الى قمتى هاتين القصبتين **البوقال** C اذ يوجد فى هذا الجزء المضاف الشق F واللسين L اللذان يكونان الفم ، كذلك أطلقنا على الأطراف الأخرى التى أضيفت الى النهاية الدنيا من الجسم الكبير A والى ما دون الجسم الصغير B اسم **الوصلات** وقد رقمناها بأرقام رومانية .

وتثقب الجسم الصغير B ستة ثقوب رقمناها بالأرقام العربية 1 ، 2 , 3 , 4 , 5 , 6 ، ومن شأن هذه الثقوب تحديد ملامس الآلة ، وينتج الجسم الصغير B النغمات الحادة التى تكون اللحن المصاحب للغناء والذى يعزف على هذه الآلة ، وهو يقع الى اليسار من الجسم الكبير A (٢) ،

والذى لا يردد سوى نغمة غليظة ، تستخدم ، شأن الأوتار **الغليظة basse** فى كل الآلات الوترية ، أو شأن نغمة الناقوس بالنسبة للغناء ، وليس لهذا الجسم الكبير من فتحات سوى شق الفم ، والثقب الموجود فى الطرف الأدنى من قناة أنبوبه .

وتزود كل قطع البوص التى تتكون هذه النايات منها ، وفى مواضع عدة منها ، بأربطة عبارة عن لفات عديدة من دوبارة صغيرة أو خيط سميك ، مدهون بالشمع المخلوط بالراتنج . وتستخدم بعض هذه الاربطة فى ضم القصبتين ، كل منهما الى الاخرى ، وتضمهما معا فى الوقت نفسه ، وسنطلق على هذه الاربطة هنا اسم **المزدوجات** ، تمييزا لها عن الاربطة التى سنتناولها فيما بعد . وسنشير اليها بالحرفين dd ، وتستخدم الأربطة الأخرى فى دعم وتقوية الأطراف المخصصة لتلقى أطراف أخرى . فحيث جوفت الفتحة هنا ووسعت لتسهيل دخول الأطراف الأخرى فيها . وحيث باتت بالتالى ضعيفة ، فانها قد لا تستطيع مقاومة الضغط الذى تحدثه هذه الأطراف عند دخولها فيها . وسنطلق على هذه الأربطة اسم **الأربطة البسيطة** (أى المفردة أو غير المركبة) وسنشير اليها بالحرف S . كذلك فمن شأن هذه الأربطة الأخيرة أن تستخدم كذلك كسوة لعقد البوص على غرار ما تفعل أربطة مماثلة تغطى عقد القصبة التى يتألف منها الناى . أما الفرق الوحيد الذى يمكن أن نلاحظه هنا فهو أنها فى حالة الأرغول تعقد فوق لحاء البوص مباشرة وليس فى حز معمول فى سمك الخشب (على غرار الناى) . كذلك سنميز هذه الأربطة الأخيرة عن بقية الأربطة الأخرى بأن نطلق عليها اسم أربطة الزينة أو الأربطة (الفرايحى) . وسنشير اليها بالحرف n .

ويشدد على الأربطة المزدوجة dd المستخدمة فى ضم القصبتين كل منهما الى الأخرى ، بدورها ، بواسطة خيط يقسمها على نحو ما الى

قسمين ، يربطهما ويضيق فيما بينهما فى المنتصف . مرورا بين القصبتين A و B . مما يزيد من متانة هاتين القصبتين ويحول دون أن تتزحزح أى منهما الى هذا الجانب أو ذاك . ثم يستطيل هذا الخيط نفسه بعد أن يقوم بدعم وتقوية الاربطة الأولى من أعلى . ويشد بأقوى قدر مستطاع حتى الأربطة التالية ، التى يقوم بالالتفاف حولها على نحو ما التف حول الأربطة الأولى ومن هناك يمتد كذلك ويشد حول الرابطة المزدوجة الأخيرة التى تضم الجسم الصغير الى الجسم الكبير من ناحية طرفهما الأدنى . والى هذا الخيط المشدود بين الجسمين A و B . ومن الخلف بواسطة حلقة متحركة يعلق الخيطان اللذان تربط اليهما بوقال b كل من الجسمين عندما ينفصلان عن الطرف الأعلى لهما (أى فى غير حالة العزف) . وبالمثل تعلق كـل وصلة اضـافية اما الى جسم الآلة اذا كانت مجاورة له . واما الى الوصلة التى تسبقها عن طريق خيط مزدوج معقود الى الرباط الأول من هذه الوصلة والى الرباط الأخير للجزء الذى يسبقها ، بحيث تظل هذه الوصلة ، فى نفس الوقت ، عند فصلها ، معلقة الى الآلة ، على نحو ما نستطيع أن نرى فى اللوحة CC الشكل رقم ٢٢ ، فى الوصلتين Ir و IIr اللتين رسمتا منفصلتين

الهـــوامش :

(١) انظر الأشكال ٢١ ، ٢٢ ، ٢٣ .

(٢) جاء الشكل رقم ٢١ مقلوبا عن الوضع الصحيح الذى للآلة ؛ وان يكن هذا الاتجاه صحيحا فى الشكلين ٢٢ ، ٢٣ .

المبحث الثالث

حول الأجزاء التى يتألف منها كل من الأرغول الكبير والأرغول الصغير والأرغول الأصغر ، وحول الأبعاد الرئيسية فى هذه الآلات الثلاث ، وحول مساحة وخواص نغماتها ، وحول جدولها النغمى ، وكذلك حول تحديد ملامس كل واحدة منها

مهما يكن صنف الأرغول ، كبيرا كان أو صغيرا (أى وسطا) أو أصغر فان أجزاءه الرئيسية تظل فى كل الحالات هى ما يلى :

١ ـ الجسم الكبير A .

٢ ـ الجسم الصغير B .

٣ ـ الجسمان الأماميان a و b .

٤ ـ بوقال الجسم الكبير وبوقال الجسم الصغير .

أما بقية الأجزاء فليست سوى اضافات تتم حسب مزاج أو مشيئة العازف . ولذلك فلن نقدم سوى أطوال هذه الآلة دون الوصلات . ثم أطوالها بعد اضافة هذه الوصلات ، لكنا سنعفى أنفسنا من الدخول فى تفاصيل حول أبعاد القطع المضافة . حتى لا نشغل القارىء سدى بأشياء ليست جديرة باهتمامه .

يتركب الأرغول من عشر قطع هى :

أولا : الأجزاء الستة التى أشرنا اليها .

ثانيا : الوصلات الثلاث Ir و IIr و IIIr بالنسبة للجسم الكبير A ، والوصلة Ir فى الجسم الصغير B .

ويصل الطول الاجمالى لهذه الآلة ، دون اضافة الاجزاء الأخيرة ، أى غير مشتمل الا على الأجزاء الستة الرئيسية الى ٤٨٣ مم ، فى حين يبلغ هذا الطول مشتملا على كل الوصلات مترا واحدا و٧٠ ملليمترا .

أما الأرغول الصغير ، وهو ما نسميه نحن بالوسيط ، فلا يشتمل الا على ثمانية أجزاء ، وبالتالى فليست له سوى وصلتين ، ويصل طوله دونهما الى ٤٢٠ مم ، أما اذا أضيفت الوصلتان فان هذا الطول يقفز الى ٨٢٦ مم .

وأما الأرغول الأصغر ، وهو ما نطلق عليه اسم الصغير ، فلا يتكون الا من سبعة أجزاء ، وليست له ، بالتالى سوى وصلة واحدة ، يصل طوله دونها الى ٣٣٤ مم . ويصل باضافتها الى ٣٨٦ مم .

وليس عسيرا على فلاحى مصر ، وعلى سكان الريف الأفريقى الآخرين ، ممن اعتادوا على صنع الصنوف المختلفة من الأرغول ، أن يقلدوا ، بشىء من الانتباه ، عند صنعها شكل آلة لها تلك البنية البسيطة التى كانت للناى القديم ، والذى يتخذون منه أنموذجا مبدئيا ، ومع ذلك ، فلكى تنتظم النغمات ، ويتحقق التناغم فيما بينها بشكل كامل ، فلابد من شىء أكبر ، فهم بحاجة ماسة لمعرفة الأطوال التى تتحتم مراعاتها فى الأجزاء المختلفة لهذه الآلة ، وبأوضاع ثقوبها والمسافات الفاصلة بين هذه الثقوب ، أو يلزمهم على الأقل أن يكتسبوا مهارة اعتيادية أو روتينية فى فن تركيب هذه الآلات ، وهو أمر ليست لديهم عنه اليوم أدنى فكرة ، فهم يحزون بوصاتهم ، ويفرغونها ، وينظفونها حتى أكبر درجة من النظافة يستطيعونها . ثم

يضمون البوصتين كلا منهمـــا الى الأخرى،ثم يثقبون الثقوب على مسافات متساوية كما يتراءى لهم ذلك مناسبا ، بمجرد النظر ، وان كانت هـــذه المسافات تأتى فى الواقع متفاوتة ، زيادة أو نقصانا بنحو سبعة ملليمترات ، ثم يضيفون الأطراف الأخرى كما يرون ، وبهـــذا تكتمل آلتهم الموسيقية صنعا . فاذا لم تعجبهم نغمات هذه الآلة يلقون بها بعيدا كى يبدأوا فى صنع أخرى . فاذا لم تحز هذه الأخرى رضاءهم يبدأون الكرة من جديد ، وهكذا دواليك ، حتى ينالوا بغيتهم ، فالخامة التى تصنع منها هـذه الآلات متوفرة ، وزهيدة الثمن ، كما أن وقت الصـــانع نفسه ليس ثمينا ، فاذا ما أمكنه ، فى مقابل دستة من النايات يصنعها أن يحصـــل على ٨ الى ١٠ مدينى ، وهو ما يقابل عندنا ٦ ـ ٧ سو وستة دراهم ، فسيجد فى ذلك تعويضا كافيا للغاية عما لحق به من خسارة فى صنع النايات المعيبة التى تخلص منها ٠

أما آلات الناى التى فى حوزتنا ، فقد صـنعها من أجلنا خصيصا ، رجل نوبى اشتهر بمهارته فى هذا الضرب من العمل ، فى القاهرة ، فلم يهمل أى شىء يمكنه أن يضفى عليها رونقا ، وهذا كل ما كان فى استطاعته أن يأتى به على أفضل وجه ، ولذلك فلو أن الآلات التى صـــنعها كانت قد جاءت أكثر عيبا عما كانت عليه ، فلم تكن رغبتنا فى اقتنائها لتقل ، بسبب ما تقدمه لنا من فرصة لاجراء مقابلات ومقارنات هامة بالنسبة لنا ٠

وتنتمى نغمات هذا النوع من الآلات الى نوعين مختلفين : الحادة ، وهى تلك التى نحصل عليها من الجسم الصغير B ، والغليظة التى يرددها الجسم الكبير A ، وهى التى تشكل الايقـاع الرتيب (أو ايقـاع الناقوس) ٠ ومع أن النغمات الحادة تأتى صـــارخة بعض الشىء فانها مـع ذلك مليئـة ومشبعة ، وتحتل مكانا وسطا بين تلك التى يحصل عليها من آلة الكلارينيت

من لا يحسنون بعد التحكم فى الامساك بفمها . وتلك التى تصدر عن مزمار ردىء ، ولكن النغمة الغليظة ، صانعة الايقاع الرتيب ، والتى تشبه كثيرا النغمات الغليظة الصادرة عن **الزمخر***، أما عن ترتيب النغمات ومعيارها النغمى ، فيمكن الحكم عليهما من الجـدول الذى نقدمه هنا لـكل صنف من صنوف الأرغول الذى ينتسب اليه .

الجدول النغمى ومساحة النغمات فى المزمار الكبير

نغمات الجسم الكبير A   نغمات الجسم الصغير B

Sans rallonge. 1.re rallonge. 2.e rallonge. 3.e rallonge.

É. M.   Kkkkkk

الجدول النغمى ومساحة النغمات فى المزمار الصغير

نغمات الجسم الكبير A   نغمات الجسم الصغير B

Sans rallonge. 1.re rallonge. 2.e rallonge.

---

* مزمار ذو أنبوب خشبى وفم معدنى ملتو — المترجم .

الجدول النغمي ومساحة النغمات في الأرغول الأصغر



الفصل السابع

عن الزَّهْرَة

المبحث الأول
عن استعمال ، وشكل وخامة وتركيب هذه الآلة

حيث كنا نعسكر ، عند رحيلنا من مصر ، على مسافة قريبة من رشيد ، باتجاه البحر ، الى الشمال من القرية المسماة **الجزيرة** ، على الشط الأيمن لذراع النيل ، الذى يمتد الى الشرق من جزيرة فارشى ، تجاه القمة الشمالية لهذه الجزيرة ، فى انتظار أن تهيىء لنا ريح مواتية الفرصة لعبور البوغاز ، وهو لسان ماء تكتنفه الأخطار ، فقد كان لدينا وقت يسمح لنا بأن نجوس خلال المناطق المجاورة ، سواء فى شكل جولات أو نزهات ، أو بقصد شراء بعض المؤن التى كانت ضرورية لنا ، فقد كنا نقوم بجولات الشراء هذه بأنفسنا سعيا منا لاعطاء السكان المزيد من الأمان والثقة ، أولئك الذين كانوا يضطرون لاخفاء هذه السلع التموينية التى كانوا يحتجزونها لنا ، حتى تكون بعيدة عن عيون **العثمانلى** ، الذين انهمكوا - هناك - فى حوادث سلب تجاوزت كل حد ، كما انخرطوا فى ارتكاب كل أنواع الفظائع دون مراعاة لجنس أو لسن ، وهى أمور كانت تؤدى الى زيادة احساس الناس بالأسف على رحيل الفرنسيين بقدر ما كان يزيد هؤلاء من فظاعاتهم .

وفى واحدة من جولاتنا هذه . وكان ذلك فى السابع عشر من ترميدور من العام الحادى عشر (٥ أغسطس ١٨٠١) ، سمعنا من بعيد نغمات صادرة عن آلة موسيقية . فتوجهنا الى مصدر الصوت فبلغنا حديقة تجمع بها عدد من العثمانلى لا بأس به ، كانوا يزجون وقت فراغهم ، وهناك ، لمحنا شخصا يرقص رقصة المصريين (الرقص البلدى) . على أنغام آلة تعد

صنفا من مزامير القرب التى لا قرار لها(١)(أى ليس لها لحن أساسى أو قرار رتيب) ، يسمونها فى مصر : **الزقرة** ، وعلى نوع من الدفوف أسطوانى فى جزء منه ، ومخروطى فى الجزء الآخر ، يسمونه **دربكة**(٢) .

استرعت هذه الزقرة انتباهنا ، فلم نكن قد رأينا مثيلا لها من قبل فى مصر ، على مدى أكثر من ثلاثة أعوام قضيناها هناك(٣) ، فاقتربنا بقدر كاف كى نتأملها على مهل ، وأدركنا أن هذه الآلة تتركب من جلد تيس A ، شبيه بالجلد الذى تصنع منه القرب التى يستخدمها **السقاءون**(٤) فى القاهرة ، لجلب المياه الى البيوت ، ومن ثلاث قصبات من البوص ، أولاهن B ، مربوطة الى أحد جانبى القربة ، أما الأخريان C فقد ربطتا الى الجانب المقابل ، وتنتهى كل واحدة منهن ، فى الطرف الأدنى منها بطرف قرن D ، معقوف بعض الشىء . كان جلد التيس لا يزال حاملا للشعر الذى يكسوه ، ولم يكن تعوزه سوى الأقدام والرأس والذيل ، وهى الأجزاء التى انتزعوها (حتى يغدو تيسا كاملا) ، وقد خيط هذا الجلد بطريقة لا تدع له من فتحة سوى تلك التى اضطروا لاحداثها بغية ادخال طرف كل واحدة من البوصات الثلاث ، وقد ضم هذا الجلد وضيق عليه بواسطة دوبارة صغيرة من حول قطع البوص ، فوق الجزء الذى يدخلونها منه الى جسم الآلة مباشرة ، حتى لا يستطيع الهواء أن يجد لنفسه منفذا الا عن طريق البوص ، وحتى لا تخرج منها النفخة الا طبقا لرغبة العازف . وقد يبلغ طول كل بوصة ١٦٢ مم . أما البوصة B فهى بوصة الفم : وتدعمها ، وكذا الجلد الذى يربط حولها وصلة من خشب X ، يثقبها عند مركزها ثقب دائرى تتناسب سعته مع ثخانة البوصة التى تنفذ منه ، وتخاط هذه الوصلة من فوق الجلد . أما الطرفان الآخران ، أو القصبتان الأخريان C واللتان تخرجان من الجهة المقابلة ، فتثقب كل منهما ثقوبا

أربعة ، وينتهى كل منهما بطرف لقرن بقرة ، معقوف ومعوج ، بحيث يتجه الجانب المحدب من تقوسه الى أسفل ، والجزء المقعر منه الى أعلى . ويمكن كل من طرفى القرن أن يبلغ ١٣٥ مم ، فى حين تصل سعته عند نهايته نحو ٨١ مم ، وتردد الثقوب الأربعة لكل بوصة أربع نغمات متباينة ، فى المتساوى ، وعلى التعاقب بين هذه البوصة وتلك .

وهذه النغمات الأربع هى :

ولم تكن لدى العازف على هذه الآلة عندئذ النية ، فيما يبدو ، لأداء أو تكوين لحن منتظم ، حتى بدا وكأنه يحرك أصابعه بشكل آلى عند سده وفتحه للثقوب بالتبادل . ومع ذلك فقد كان يعود على فترات منتظمة الى أداء النغمات نفسها ، وقريب من ذلك ما يفعله فلاحو مقاطعة ليموزان Limousin ، وبعض المقاطعات الأخرى فى فرنسا ، عندما يعزفون على هذه الآلة .

الهوامش :

(١) مزمار القربة الذى نعرفه اليوم باسم **موزيت** Musette ليس شيئا آخر سوى مزمار القربة الذى كنا نسميه **كورنموز** Cornemuse وان يكن أكثر تعقيدا وأكبر اكتمالا ، كذلك فان الكورنموز لم يكن شيئا سوى **الشاليمي** Chalémie ، وهو نوع ثالث من مزمار القرب ، وكان آلة رعوية أو حقلية ، فى حين كانت الكورنموز آلة لا يستخدمها سوى العامة ، وأما الموزيت ، فكان ينظر اليها ، منذ نحو قرن ونصف من الزمان على أنها آلة موسيقية ، ونستخدمها نحن الآن فى الغرض نفسه الذى نستخدم فيه آلة البيانو العنيف Piano forté ، فقد أخذت هذه الآلة تتقبل فى حفلاتنا الموسيقية (أى حفلات الكونسير) .

(٢) وصفنا هذه الآلة فى الباب الثالث من هذا المؤلف ، الذى خصص فى البحث فى آلات النقر أو الايقاع .

(٣) انظر شكل هذه الآلة فى اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٥ .

(٤) وهو الاسم الذى يطلق على ناقل المياه فى مصر ، والمفرد **سقاء** .

المبحث الثانى

حول قدم آلـة الزقرة فى الشرق ، وحول التماثل المذهل القائم بين هذه الآلة وآلة النابل التى كان الأقدمون يستخدمونها

لا جدال فى انه مجد تتيه به آله موسيقية ما ، قديمة ، أن تظل تستخدم منذ زمان لا تعيه الذاكرة ، فى بلد متحضر ، لم يبتكر فيه الانسان منذ قرون عديدة شـيئا ذا خطر ، وبين شعب يكن عداء طبيعيا لكل ضرب من ضروب التجديد .

ولو كان يحدث أن الناس لا يؤسسون قط ، على أسس بالغة الوهن ، الأحكام التى يحلو لهم أن يطلقوها ، عند حديثهم عن الموسـيقى والآلات الموسيقية عند الأقدمين ، لما وجدنا كثيرا من العلماء يتعارضون فيما بينهم فى الآراء التى يبدونها حول هذا الموضوع ، وينأون هـكذا عن الحقيقة ، بسبب استخدام سيىء ، ومشين من جانبهم ، لعلمهم الغزير ، الذى ينحرف بهم عن الجادة ، بأكثر مما يقودهم الى معارف موضوعية حول فن الموسيقى

ولقد رأينا لتونا أن الزقرة تتألف من قربة أو جلد تيس توجد على أحد جانبيها بوصة تصنع فم الآلة ، وتوجد على الجانب الآخر بوصتان أخريان تحددان الملامس النغمية لهذه الآلة ، وبمعنى آخر ، فان كل ما ينبئنا به المؤلفون الأقدمون حول شكل وتركيب آلة **النابل** ، عندما تناولوها بالحديث، يبغى اقناعنا بأن هذه الآلة القديمة تنتسب ، بشكل مطلق ، الى النوع نفسه

الذى تنتمى اليه الزقرة ، وأنها كانت معروفة منذ أقدم العصور ، بل انها كانت مستخدمة بوجه خاص عند العبريين والاغريق والرومان .

أما أن النابل قد تم اختراعها على يد الفينيقيين كما يزعم ســـوباتير Sopater (١) ، أو على يد أهــل قبادوكيــا* كما ظن كل من كليمــانس السكندرى(٢) وأوزيبيوس(٣) ، وان اسمها كان أصلا ، هو الاسم نفسه الذى كان يخلعه عليها العبرانيون ، وأن هذا الاسم يختلف عن الاسم المبدئى أو الأصلى لها — فهذا ما لا نسعى الآن قط لالقاء الضوء عليه ، ذلك أن علينا أن نتعرف اليها عن طريق شكلها أكثر مما علينا أن نسعى لمعرفتها عن طريق الاسم الذى تحمله . ومع ذلك فمما لا جدال فيه أن اسم **نابل** ليس قط اسما اغريقيا ، مع أن الاغريق قد استخدموه ، وأن هذا الاسم — اذا ما شــئنا أن نتحدث بلغة هؤلاء القوم — هو اسم بربرى(٤) ، ذلك أن الاغريق كانوا يطلقون هذه الصفة على كل ما هو ومن هو غريب عن وطنهم ، أشياء كانت أو كلمات أو أشخاصا ، ومع ذلك فان من المرجح أن العبريين ، حينما أطلقوا على هذه الآلة التى يدور حولها حديثنا اسم **نبل**(٥) والذى قرأه الاغريق وكتبوه **نبلا**(٦) أو **نابلاس**(٧) ، والذى نلفظه نحن فى الفرنسية **نابل** ، لم يفعلوا ذلك بمحض الصدفة أو دونما سبب : فاما أنهم ، عن طريق هذا الاسم ، قد ترجموا الى لغتهم الاسم الأصلى الذى كانت تحمله هذه الآلة أو أنهم قد أشاروا اليها باحدى السمات التى كانت تميزها أكثر من غيرها ، فبهذه الطريقة على الدوام تتكون الأسماء ، وفى الوقت نفسه ، ففى هذه الحالة أو تلك ، فان كلمة نبل العبرية التى تعنى **القربة التى يوضع فيها الماء او النبيذ**(٨) ، تقدم اثرا من هذه الرابطة الحميمة التى نستنتج وجودها بين

---

* مدينة يونانية قديمة فى آسيا الوسطى قريبة من أرمينيا — المترجم .

النابل والزقرة ، ولا تعود صلة القربى هذه بين الآلتين أمرا يكتنفه الريب اذا نحن ألقينا بالا الى ذلك الوصف الذى يقدمه للاولى(٩) أحد الشعراء القدامى حين يقول : « **انها احدى آلات الطرب ، ولها على أحد جانبيها البوب من اللوتس وتردد برغم كونها عاطلة عن الحياة ، نغمات تمتلىء حياة وحيوية، وانها توحى بالسرور وتنشر البهجة فى أغنيات الرقص كما تستثير الحب الباخى الوله** » .

ولا تفعل أبيات أوفيديوس(١٠) أقل من هذا عندما تشهد بصحه هده القربى الحميمه ، فهو يطلب الى المحبين ، فى أبياته ، أن يتعلموا العزف على آله النابل باليدين ، ويضيف بأنها أله توحى بالبهجة ، وأنها توافق ضروب المرح العطوف . ذلك أن الناس (اليوم) يعزفون على الزقرة باليدين . طالما أن لها قصبتين من البوص ، مثقوبتين كلتيهما لتحديد الملامس النغميه لهذه الاله ، ولقد شاهدناها تصاحب الرقص ، وهو ما كانته الوظيفه الرئيسية للنابل ، حسبما يذكر ذلك سوباتير على نحو لا لبس فيه ، وحسبما توحى الينا كلمات أوفيديوس ، بوضوح كاف ، وعلى هذا فلا يمكن أن تكتنف الشكوك قط علاقات القربى القائمة بين الزقرة والنابل ، فهذه وتلك ، كلتاهما من جلد تيس ، ومن أنبوب يتخذ فما لها ، كما أن هذه وتلك تعزفان باستخدام اليدين معا ، ولأن لهما بالضرورة ، هذه وتلك كذلك خرطومين (قصبتى بوص) لتحديد الملامس النغمية ، كما تستخدم ، كلتاهما ، فى مصاحبة الأغنيات الراقصة .

ولعل الفرق الوحيد فيما بين نبل العبرانيين وزقرة المصريين المحدثين يتمثل فى أن قصبتى الأولى كانت تثقبهما اثنا عشر ثقبا ، فى حين لم تزد ثقوب الثانية عن ثمانية ، أربعة فى كل واحدة من قصبتيهما ، وتردد ثقوب كل منهما نغمات مماثلة لما تردده ثقوب الأخرى ، ومع ذلك فليس مؤكدا

ان كانت آلة العبريين ، فى العصور الضاربة فى القدم ، يثقبها هذا العدد من الثقوب الذى نظنه ، بل ان عكس ذلك هو ما يبدو بالغ الترجيح مما يقلص هذا الفرق الى لا شىء على الاطلاق .

ويميز المؤرخ اليهودى يوسيفوسى ، فى عصور اليهودية القديمة(١١) ، عند حديثه عن الآلات الموسيقية التى أقر **سليمان** استعمالها بين اللاويين آلة النابل (أو النيبل) عن بقية الآلات الموسيقمة الأخرى ، فيقول : **ان الكينتر (أى الكينارة أو القيثارة) مزودة بعشرة أوتار . أما النبل التى تردد اثنتى عشرة نغمة فتنقر بالاصابع** ، ومن هذا نستخلص أن النابل كانت آلة موسيقية مزودة باثنى عشر وترا ، أو بعشرة أوتار على الأقل . وانها كانت من نفس نوع الشنير (أو الكينير) [القيثارة] ، ولقد ظللنا لوقت طويل على اقتناع تام بأن أناسا مستنيرين الى هذا الحد ، من هؤلاء اللذين اقترفوا مثل هذا الخطأ قد فعلوا ذلك بفعل خدعة ما ، لكنا لم نتجاسر على أن نثبت هذا بثقة عند رأينا ، اذ كان نقيضا لذلك الحكم الذى أطلقوه ، وهم من هم ، ومع ذلك فبعد أن تمعنا كثيرا فى شهادات الأقدمين ، وبعد أن قلبنا على كل الوجوه ، الأفكار التى أفسحت لها هذه الشهادات مكانا ، فانا قد غدونا على يقين بأن النابل لا يمكنها أن تكون هى ما صورها بعض الناس لأنفسهم ، أى آلة وتريه ذات قوس ، ما دمنا لم نجد قط فى كل ما قاله المؤلفون ، حول هذا النوع من الآلات الموسيقية . عندما تناولوها بالحديث ، أقل شىء يمكنه أن يحملنا على أن نظن ذلك .

واذ كنا شغوفين بمعرفة السبب فى وقوع خطأ بمثل هذا الوضوح ، يحظى مع ذلك بدعم عام ، مثل هذا الخطأ ، فقد حاولنا أن نعود الى منبعه ، ونزعم أننا قد نجحنا فى ذلك ، فاذا لم نكن قد خدعنا على نحو ما ، فلقد نتج هذا الخطأ عن الترجمة الاغريقية للتوراة والمسماة بالسبعينية ، فحيث

لم يجد هؤلاء (السبعون) فى لغتهم سوى كلمة **أسكوس** Ascos كى تقابل بدقة كلمة **قربة** ، وهو ما تعنيه كلمة **نبل** العبرية ، وحيث لم يظن هؤلاء أن المفهوم الشائع لكلمة أسكوس فى اليونانية يمكنه أن يستدعى الى الذهن صورة آلة موسيقية ، على نحو ما تفعل كلمة نبل العبرية ، وحتى لا يوقعوا من سيقرأون النص اليونانى للتوراة فى سوء فهم لهذا النص فى الكتاب المقدس ، فقد آثروا أن يستبدلوا بهذه الكلمة ، كلمة : **بسالتريون** Psaltêrion ، وهو الاسم النوعى لكل صنوف الآلات الموسيقية التى من شأنها مصاحبة الغناء · وهكذا ، فحيث كانت الآلات الوترية هى التى يستخدمها الأقدمون ، فى غالبية الأحيان لمصاحبة الغناء ، وحيث كان يشار اليها على الدوام ، تقريبا ، بالصفة ·· بسالتريون ، فقد ظن الناس ، منذ ذلك الوقت أن « السبعين » أرادوا أن يشيروا بهذه الكلمة الى آلة وترية ، وحيث توجد آلات وترية تعزف بالقوس ، فقد استخلص القوم من ذلك ، أن النابل هى آلة وترية ، من نوع الكمان ، وتعزف بالقوس ، واكتفى آخرون بأنها ليست سوى آلة الصنج (الهارب) ·

أما السبب الوحيد ، الخادع بعض الشىء ، والذى ظن البعض أنه يدعمهم فيما ذهبوا اليه ، فى اعتقادهم بأن النابل كانت آلة وترية ، فهو أن اسم هذه الآلة كان يتبع أحيانا كلمة **اسور** Asor * العبرية ، والتى تعنى الرقم عشرة ، واستخلصوا من ذلك أن النابل كانت مزودة بعشرة أوتار ، فى حين يكون طبيعيا ، بنفس الدرجة ، أن نفهم من هذه الكلمة عدد

---

* كذا فى الأصل ، لكن صديقا من المتخصصين فى دراسة اللغة العبرية أوضح لى أن النطق الصحيح هو عسر للمذكر وعسراه للمؤنث ، مع نطق حرف العين ، أما اليهود الغربيون فيلفظونها اسر Esser واسراه Essara باحلال الألف مع العين — المترجم ·

الثقوب التي ثقبت بها قصبتا النابل ، أو حتى النغمات العشر التي يتألف منها تناغم هذه الآلة ، وفضلا عن ذلك ، فلو أن كلمة عسر كانت صفة للنبل ، كما كانت بالمثل اسما لآلة خاصة تختلف عن النبل ، على نحو ما نستطيع أن نتيقن منه ، من النص العبرى للآية الرابعة من المزمور الثاني والتسعين ، حيث استخدمت أشر ، ونبل ، كلتاهما كاسمين بالغى التميز لآلتين موسيقيتين مختلفتين* ، ذلك أن كل واحد من هذين الاسمين قد جاء مسبوقا بحرف جر يحدده بشكل قاطع عن الآخر . كذلك فقد أخطأ الناس حين نسبوا الى النبل ، وهو اسم شخصي لواحدة من الآلات الموسيقية ، كل ما يمكنه أن يوافق البسالتريون ، الذى هو اسم نوعى يضم كل الآلات المخصصة لمصاحبة الغناء ، على نحو ما تعرف « السبعون » ، بشكل واضح ، حين ترجموا بكلمة بسالتريون الكلمة العبرية **كينور** ، الواردة في الآية الثالثة من المزمور الثاني والثمانين** ، وهي الكلمة التي ترجموها في غالبية المواضع الأخرى ، بكلمة **كيتارا** .

ودائما ما نقع في الخطأ عندما نعتمد ، بشكل أعمى ، على الترجمات عند ايراد المفهوم الصحيح لاسم آلة موسيقية كان يستخدمها الأقدمون ، فحيث أن جميع الشعوب لا تستخدم بالضرورة ، الآلات الموسيقية نفسها ، فليست لديهم جميعا ، كل في لغته الأم ، مفردات أو تعبيرات ، من شأنها أن تحوى تصورا لآلة هي غريبة عليهم ، كما أنهم في هذه الشعوب جميعا ،

---

* المعنى المقصود هنا نجده في التوراة العربية في الآية الثالثة من المزمور نفسه ، وليس تزيدا أن نورد نصها ما دمنا نقدم ترجمة عربية لهذه الدراسة : « **على ذات عشرة أوتار وعلى الرباب على عزف العود** » وهكذا نجد النص العربي للتوراة يخالف ما يذهب اليه المؤلف ـ المترجم .

** المعنى المقصود هنا ورد في الآية الثانية من المزمور الحادى والثمانين وللسبب الذى نوهنا عنه نورد نصه من التوراة العربية : « **ارفعوا نغمة وهاتوا دفا وعودا حلوا مع رباب** » ـ المترجم .

يستخدمون في غالبية الأحيان ، للاشارة الى هذه الآلة ، اسم آلة موسيقية من آلاتهم ، تبدو لهم أكثر من غيرها ، قريبه الصلة بهذه الآلة ، لكن الأمر الأكثر مدعاة للثقة ، اذن هو ان نعود ، بقدر ما نستطيع الى الاصل المبدئي للكلمة ، أى أصـل الكلمة المستخدمة في النص الأصـلى ، وأن نبحث عن جذورها في اللغة نفسها ، التى جاءت فيها ، حتى نعرف ما ان كان مفهومها الأصلى يستطيع ، أو لا يستطيع ، أن يتوافق مع المعنى الذى يراد اعطاؤه لها ، ولسبب أقوى من ذلك ، فلا ينبغى قط لانسـان أن يسمح لنفسه ، كما فعل كثيرون بخصوص آلة النبل ، أن يبتعد عن رأى المؤلفين القدامى ، كى ينكب على افتراضات لا أساس لها قط ، ذلك أنه كان يلزمنا ، على الأقل ، لكى نقرر أن النابل كانت آلة موسيقية وترية ، وتعزف بالقوس ، أن نحتج ببعض أسباب قوية ، فى حين لم يورد أحد سببا واحدا من هذا النوع ، كما كانت الأسـباب التى قدمت أسـبابا خاطئة . حيث يقرر سـوباتير بوضوح(١٢) : **ان النغمات التى تصـدر عن النابل ليست ناتجة قط عن أوتار .**

وليس هناك ما هو أشد غموضا ولا أقل وضوحا من التفسيرات التى اعطيت عن هذه الآلة ، سواء تلك التى جاءتنا عن طريق رجال الكنيسـة أو تلك التى تلقيناها عن العلماء الذين نقلوا عنهم ، والسبب فى ذلك ، طبقا لكل الشواهد ، هو أنه لا يوجد واحد من بينهم قد عرف هذه الآلة ، بل ان هناك ما يدعو للاعتقاد بأن استخدامها كان قد تجاوزته (الموضة) ، منذ قرون ثلاثة سابقة على نشأة المسيحية ، فهذا هو فيليمون Philémon ، الشاعر الهزلى الذى ذاع صيته قبل مولد المسيح بنحو مائتين وستين عاما ، يقول على لسـان أحد أبطـاله فى مسرحيته الـكوميدية : الزانى أو خيانة زوجية(١٣) :

« - قد يلزمنا يا عزيزى بارمينون عازف على الناى أو على النابل(١٤)
- قل لى أرجوك ، وأعد على مسامعى مرة أخرى ، ما هى تلك النابل ؟
« يرد الأول بجفاء » :
- أيها الأبله . أيها الاحمق . ماذا ؟ ألا تعرف ما هى النابل ؟
- بحق جوبيتر ، ما سمعت بها قط ؟
- ماذا تقول ؟ ألم تعرف ما هى النابل ؟ حقيقة ليس لك فى الطيب نصيب » !

وها نحن أولاء نرى فيليمون ، فى هـذا المشهد ، يتحدث عن النـابل كما قد يتحدث واحد من ممثلينا الهزليين عن البندور* Pandore والتيورب Tuorbe . ، أى عن آلات توقف استخدامها ، وتجاوزتها (الموضة) منذ زمان طويل ، ولم يعد باقيا منها ، على أى نحو ، سوى اسـمها . ولهذا السبب ، فلن يثير دهشتنا ، أن نجد أن أحبار الكنيسة ، وعلماء كنسيين آخرين ، كانوا هم الوحيدين سواء بين المؤلفين المحدثين أو مؤلفى العصور الوسطى ، من الذين يسعون لتفسير ما كانته آلة النابل ، الذين لم يحالفهم النجاح فيما سعوا اليه ، وأنهم وحدهم كذلك ، الذين اعتسفوا المعنى من المؤلفين الذين رجعـوا اليهم ، فى الوقت الذى ينبغى أن تنحصر غايتهـم الأساسية فى تفسير الكتاب المقدس ، وليس فى القيام بالبحوث العلمية ، ولا سيما تلك البحوث التى تتصل بفن الموسيقى ، وهو الفن الذى لم يحصلوا منه سوى شذرات بالغة السطحية على الدوام ، وخاطئة فى غالبية الأحيان . اذا ما اسـتثنينا من بينهم سـانت امبرواز S. Ambroise ، وسـانت اثناسيوس S. Athnase ، وسان جريجوار S Grégoire ، الذين انكبوا على دراسة فن الغناء كما انخرطوا فى سلكه .

* آلة موسيقية تشبه القيثارة . (المترجم)

الهـــوامش :

(١) أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ ، طبعة لندن ـ اغريقي ولاتيني ، ١٦١٢ .

(٢) كليمانس السكندري ، الطبقات ، الكتاب الأول ، ص ٣٠٧ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦١١ .

(٣) ايزيبيوس ، Preaep. evang ـ الكتاب العاشر ، الفصل السادس ، ص ٤٧٦ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦٢٨ .

(٤) على هـذا النحو عبر سترابون في مؤلفه الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٧١ ، طبعة باريس ، اغريقي ولاتيني ، ١٦٢٠ .

(٥) الأسفار : صموئيل الأول ، الاصحاح العاشر ، الآية ٥ ، أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٨ (بالرجوع الى النص العربى وجدتها فى الآية ١٦ ـ المترجم) .

الاصحاح السادس عشر ، الآية ٥ ، الاصحاح الخامس والعشرون ، الآية ١ ، أخبار الأيام الثاني ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢ ، الاصحاح التاسع ، الآية ١١ ، الاصحاح العشرون ، الآية ٢٨ ، الاصحاح التاسع عشر ، الآية ٢٥ ، عزرا ، الاصحاح الثاني عشر ، الآية ٢٧ ، المزمور الثالث والعشرون ، الآية ٢ ، المزمور الرابع والأربعون ، الآية ٥ ، المزمور السابع والخمسون ، الآية ٩ ، المزمور الحادى والثمانون ، الآية ٣ ، المزمور الثاني والتسعون ، الآية ٤ ، المزمور الحادى والأربعون بعد المائة ، الآية ٩ ، المزمور التاسع والأربعون بعد المائة ، الآية ٣ ، المزمور الخمسون بعد المائة ، الآية ٣ ، عاموس ، الاصحاح الخامس .

(٦) معجما هيزنخيوس وسويداس .

(٧) أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ، ص ١٧٥ .

(٨) سفر صموئيل الأول ، الفصل العاشر ، الآية ٣ ، سفر أرميا ، الاصحاح الثالث عشر ، الآيتان ١٢ ، ١٣ .

(٩) Sopater, in Mistaci servolo

وتجده عند :

أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، الكتاب الرابع ، الفصل الثالث عشر ص ١٧٥ .

(١٠) V. 148 et 149 (عن فن الحب) De Arte amandi

(١١) Antiquités Judaïques, lib VII, P. 243

(١٢) فى القصيدة التى عنوانها « الأبواب » عند أثينايوس ، مأدبة الفلاسفة ، ك ١ ، ص ١٧٥ .

In Poemate Cui titulus est, Portoe, apaud Athen. Deipn. lib IV, p. 175, B.

(١٣) من بين شذرات مناندروس (يونانية ولاتينية) مع ملاحظات هيجون جروتيوس ، وجون كليريكوس .

(١٤) قرأها جوليوس بولوكس (نولان) Julius Pollux
أما أثينايوس فقد قرأها (نابلان) .
وقد كان هذان النحويان الاغريقيان متعاصرين ، وينتميان ، كلاهما ، الى بلدة نقراطيس فى مصر ، وان يكن ما اشتهر به أثينايوس من علم واسع، مما جعل الناس يطلقون عليه اسم دودة الاغريق ، هو ما يجعلنا نولى روايته (طريقة نطقه للكلمة) ثقة أكبر .

الباب الثالث

آلات الإيقاع الصاخبة

الفصل الأول

اعتبارات عامة حول الآلات الإيقاع الضابطة

المبحث الأول

حول الاختلاف القائم بين آلات الطرب والآلات الصاخبة ، وعما يميز بين الهارمونى وبين الضجيج

ظل حديثنا ، حتى الآن مقصورا على آلات الطرب ، أما الآن فسنأخذ عو عاتقنا أن نتناول الآلات التى تبعث صخبا أو ضجيجا ·

نطلق اسم **آلات طرب** ، على الآلات الموسيقية التى من شأنها أن تحدث طربا ، وهذا الطرب أو الميلودى هو نسق أو نظام معين ينتظم النغمات البسيطة التى تؤلف الغناء · اما النغمات البسيطة ، فهى تلك التى ينتج رنينها عن ترددات بسيطه ومتوافقه ، أى متساوية الديمومة ·

وتسمى **آلات صاخبة** تلك التى لا يصدر عنها سوى الضجيج . وأما الضجيج فهو الأثر المتواقت لعدد لا نهاية له ، أو على الأقل لعدد كبير للغاية ، من نغمات متنافرة ، تطن معا فى وقت واحد ، مع كثافة متساوية فى الوقع ، على وجه التقريب ، وكما يتكون الوضوح من اتحاد كل الألوان التى ينتجها الضوء ، فان الصخب أو الضجيج يتكون من كل النغمات التى تصدر عن الهواء ، حالة تردده ·

والضجيج والضوء ، وكذلك الحركة أمور تمثل للكائنات الحية ما يمثله الصمت والهجوع بالنسبة لكائنات ماتت ، ذلك أن أعضاء أجسادنا لا تحتاج ، كى تقوم بوظائفها اللهم الا لمبدأ الحياة الذى يبث فيها الحركة ، فاذا ما جاء سن أرهقها فيه الصخب والضوء والحركة ، فسيكون هذا ايذانا بأننا قد اقتربنا من نهاية وجودنا ·

ولا يتعلق مبدأ الحياة هـذا الا بما لدينا من فن فى التزود بأحاسيس تتناسب مع قوة وفعالية الأعضاء التى وجدت لاستقبالها ، وحين يدار هذا الفن بحكمة فانه يغدو بالمثل نافعا لصحتنا ومواتيا لسعادتنا ٠

ويعلمنا فن الموسيقى كيف نتلفظ وكيف نكون النغمة ، وكيف نمنحها كل الفوارق الرهيفة التى يتطلبها التعبير ، كما يعلمنا كيف ندمج الكثير منها معا ، بل انه يهيىء لنا الوسائل اللازمة لاحداث أشد ضروب الضجيج افزاعا ، ولا يفعل عازفو الأرغن ، وهم يعزفون ، وكيما يحاكوا قعقعة الرعد التى تحدث دويا هائلا ، الا أن يدوسوا ، فى وقت واحد ، بذراعيهم فوق كل الملامس النغمية لآلتهم ٠ وبهذه الطريقة ترن كل النغمات معا فى نفس الوقت ، ويحدث الأثر الذى يرغبون فى حدوثه ، بشكل يماثل الحقيقة بكل حيويتها ٠

ولو أننا شئنا أن نتتبع بالتفصيل المقارنة التى انتهينا من القيام بها ، بين النغمات والألوان لوجدنا فيما بين الطرفين علاقات شبه لا حصر لها ، علاقات ليست افتراضية كما شاء البعض أن يؤسسها مرات عـدة ، ولكنها علاقات أكيدة لا تقبل الجدل ، كما دلت عليها التجارب ، كما نرى ألوانا كثيرة متعارضة فيما بينها ، تشكل عند اتحادها ألوانا مريحة للنظر ، كما نشكل الأخضر من دمج الأزرق بالأصفر ، على سبيل المثـال ، أو البنفسجى من دمج الأحمر والأزرق ٠٠٠ الخ ٠ فان نغمات كثيرة متعارضة فيما بينها كذلك ، تؤلف نغمات مركبة ترتاح اليها الأذن ، كما تؤلف ، على سبيل المثـال ، من قرار ما ومن ثلاثيته أو خماسـيته تناغمـات بالغة الـكمال فى هارمونيتنا ، وفى الوقت نفسه ، فحيث يُمحى أو ينطفىء أرق ألوان ، حتى تلك التى تهيىء تعارضاتها ، عند اندماجها ، لنشأة تناسق نغمى منسجم ، بسبب قيامنا بدمج عدد كبير من هذه الألوان معا فان رنين النغمات يكون

بالمثل أقل تناغما ، وأكثر اضطرابا وأدنى فاعلية ، فيما يختص بالأحاسيس أو المشاعر التى يراد التعبير عنها ، كلما كان هناك عدد كبير من النغمات المختلفة ترن فى وقت واحد ، معا[١] مهما يكن صفو هذا الرنين فى كل واحدة من هذه النغمات على حدة ، والتى كانت تبدو مهيأة ، بسبب تعارض مقاماتها لتكوين ائتلاف نغمى متسق · ومع ذلك فحيث أن هـذه المقابلات ، ليست ضرورية هنا بشكل مطلق ، فلن يكون بمقدورنا أن نتوقف هنا لأكثر من ذلك ، وعلينا أن نعود مسرعين ، الى موضوعنا ·

الهـــوامش :

(١) قد يحتاج الأمر لاسهاب طويل حتى نصل الى رأى مفحم لهؤلاء الذين يعتنقون أفـكارا مسـبقة تنتصر لهارمونيتنا الحديثة لحد يمضى لأكثر مما ينبغى

المبحث الثانى

حول الأنواع المختلفة من آلات الصخب ، وحول الأسماء التى أطلقت على تلك الآلات من بينهـا ، التى كانت تصدح برنة الطرب وتلك التى يشتد اقتراب نغماتها من الضـجة ، وحول رابطـة القربى الحميمة التى تقوم فيما بين هذه وتلك من الآلات ، وحـول الوظيفة التى تؤديها لنا كل واحدة منها

هناك ، من بين آلات الصخب ، تلك التى لا يشتمل رنينها الا على عدد محدود من نغمات متباينة ، لا تختلط لدرجة يتعذر على المرء معها أن يميز عددها ، وهذه النغمات لا تحدث سوى نوع من التنافر متفاوت الصخب ، ويشغل فى هارمونيتنا موقعا وسطا بين الضجيج وبين ائتلافات النشـاز التام ، على غرار ما تحتل ائتلافات النشاز الموقع الوسط بين التنافر الذى أشرنا اليه وبين التناغم الكامل ·

هكذا يكون بمقدورنا أن نميز الآلات التى تحدث تنافرا تتفاوت ضجته عن تلك التى لا يصـدر عنها سوى الصخب أى تصـدر عنها نغمات كبيرة العدد ، مختلطة لحد لا يمكن معه أن نميز هذه عن تلك · ولهذا فسنشير الى الأوليات باسم **الجرسـيات** والى الأخريات باسم **آلات الصـخب أو الآلات الصاخبة** · وفى الوقت نفسه ، فاذا ما أخذنا فى اعتبارنا طبيعة هذه الآلات فى حد ذاتها ، لوجدنا أن لا هذه ولا تلك ، كان من شأنها مبدئيا أن تصاحب الغناء بشكل خاص ، أو احداث الطرب بشكل أعم ، فلا يمكن هذا أو ذاك

(الغناء والطرب) أن يتقبلا سوى نغمات بسيطة ومعبرة ، فهى تبغى التعبير عن المشاعر محاكاة لما يفعله صوت الانسان ، وأن تولد فى مسامعها هذه المشاعر ، أو على الأقل ، تذكره بها ، وعلى العكس من ذلك ، وكما استرعينا النظر من قبل ، فان الصخب الذى يدمج ويخلط ويستغرق النغمات البسيطة والمعبرة يهدف - بالضرورة - الى أن يهدم أثر الغناء بشكل خاص ، وأن يحطم بصفة عامة كل أثر للطرب ، وفوق ذلك فليس بمقدوره الا أن يحدث فينا سلسلة متعاقبة من تأثيرات انفعالية متميزة ، تماثل تأثيرات المشاعر أو الانفعالات التى يوحى بها الغناء والطرب ، أو يولدانها ، وهو لا يستطيع أن يصـــور على الأكثر سوى اضطراب مشاعرنا أو احساساتنا فى المواقف الانفعالية ، التى تهز أرواحنا بالخير أو بالسوء • وفى الواقع ، فان الصخب، حين يؤدى بالمثل تقريبا الى اهتزاز كل شعيرات أعصابنا الناقلة للأحاسيس منها أو العضـــلية ، على حد ســـواء ، فى بعض الأحيان ، يسبب فينا هزة غامضة ، عامة ومضطرمة ، من شأنها ، كما يبدو أن تثير فينا حركات آلية ، بأكثر مما يكون من خاصيتها أن توحى لنا بعواطف روحية ، على نحو ما يفعل الطرب •

وحيث لا رغبة لنا فى التوقف طويلا كى نتفحص ما ان كانت هذه الخاصية الميلودية لآلات الصخب جاءت نتيجة الاحساس المحض أم كشف عنها انعام للفكر ، فانه ليكفينا أن نقول فى هذه اللحظة ، أن من وقائع الأمور أن هذا النوع من الآلات قد اختير ، فى كافة أرجاء العـــالم ، ومن قبل كل الشعوب المعروفة كى تنظم ، عن طريق احداث ضجة متكررة ، على فواصل زمنية منتظمة ومحسوبة حركات الرقص ، والمحاكاة الصامتة (البانتوميم) ، وفى ايجاز ، حركات غالبية الممارسات الجسدية التى لا يمكنها أن تتم بشكل علنى مشـــهود الا بالدقة المحسوبة وفى شـــكل ايقاعى • وعلى هـــذا النحو

انتظمت عند الأقدمين طقوس العبادة والمحـاكاة الصـامتة ، والرقصـات ، والتطواف الديني،وبهذه الوسيلة نفسها تنتظم لدينا اليوم الخطوات والحركات العسكرية ، ففي كل الأزمان ، وعند كافة الشعوب كان تأثير هذه الآلات ، وسـيظل مؤديا الى احسـاس النـاس بأن أفضـل مجـال يمكنهم أن يستخدموا هذه الآلات فيه هو تحديد ايقاع الحركات وضبط وقعها ٠

المبحث الثالث

حول ما يميز آلات الصخب عند المحدثين
عنها عند القدماء

تختلف آلات الايقاع الصاخبة ، التى كانت تستخدم فى العصور السحيقة ، عن تلك التى نستخدمها اليوم ، من نواحى كثيرة ، يحسن بنا أن نعرفها ، حتى لا نسىء فهم هذه أو تلك ، وحتى نحسن التعرف عليها من بين تلك الآلات التى بقيت لدينا ، والتى لا نزال نحن نستخدمها أو لا تزال - هى تستخدم عند الشعوب الأخرى ·

وحيث كان استعمال هذه الآلات مقصورا ، عند الأقدمين ، على ضبط وزن وايقاع حركات الجسم فى ممارسات بعينها ، لا سيما فى الرقصات ، والتمثيل الدينى الصامت ، وفى بعض التدريبات الجسدية الأخرى ، فقد ظل استخدام هذه الآلات حقا مقصورا على قادة هذه التدريبات ، وعلى أولئك الذين يشرفون على أدائها ، بل الذين كانوا على رأس من يقومون بها · وفى غالبية الأحيان كذلك كان كل واحد من هؤلاء الذين يؤدون تلك التمثيليات الصامتة ، يمسك باحدى يديه آلة مشابهة ليحدث بها الرنين المطلوب ، ولهذا السبب فقد كان يلزم أن تكون هذه الآلات ضئيلة الحجم وأن تكون خفيفة يسهل الامساك بها ، بيد ، والضرب عليها باليد الأخرى ، ولذلك فلسنا نرى فوق أى من المبانى الأثرية المتخلفة عن العصور السحيقة من بين هذه الآلات ، ما هو كبير الحجم ، كذلك فاننا لا نجد واحدا من المؤلفين الأقدمين قد أشار اليها : وكانت كل آلات الايقاع الصاخبة من نوع تلك التى

صنفناها فى طائفة وحدها تحت اسم **الجرسيات** (او الالات ذات الصليل) وبهذا الاسم الذى يكاد يعنى نفس ما تعنيه عبارة **الآلات الصاخبة** - كما يتذكر القارىء بلا ريب - أشرنا من قبل الى تلك الآلات التى يسهل استخدامها ، والتى لرنتها بعض شيء من طرب ، تمييزا لها عن تلك التى لا تحدث سوى الضجيج ٠

وعكس ذلك ما يحدث عند المحدثين ، فهؤلاء الذين أوكل اليهم ارنان الآلات المخصصة لضبط وزن وايقاع الحركات خلال التدريبات التى يقوم بها عدد معين من الأشخاص فى وقت واحد ، والتى تحتاج لأن تنظم بأكبر قدر من التحديد والدقة - هؤلاء الأشخاص لا يشاركون عادة فى أداء هذه الحركات قط ، أو أنهم لا يسهمون فيها الا بقدر بالغ الضآلة ، فشغلهم الشاغل ، بل اهتمامهم الوحيد فى غالبية الأحيان ، هو الضرب على آلاتهم فى شكل ايقاعى ، تبعا للاشارة التى تصدر اليهم عن رئيسهم الخاضع بدوره لأوامر من يقود أو يدير هذه الأنواع من الممارسات سواء فى الحروب ، أو الاحتفالات العامة أو فوق خشبات المسارح ٠ وهكذالم تعد قائمة عند المحدثين تلك الأسباب التى كانت تحتم ، عند الأقدمين ، أن تكون آلات الصخب الايقاعى هذه خفيفة الوزن ، ومن حجم تسهل السيطرة عليه ، ولم يعد هناك ، عندهم ، سبب يحول دون زيادة وزنها ، وضخامة أحجامها ومضاعفة قوة ومدى النغمات التى تصدر عنها ، وهذا هو ما أدى الى التفكير فى استخدام الطبول الضخام ، والصناديق والدفوف هائلة الحجم - تلك التى لم تكن تستخدم قط بشكلها هذا ، ولم تكن معروفة فى العصور السحيقة ٠

الفصل الثاني

عن الجزريات بشكل عام

المبحث الأول

حول الأسماء النوعية التى تطلق على غالبية الجرســـيات

حيث كانت الآلات الموسيقية التى نشير اليها باسم **الجرسيات** ، معروفه - فيما يبدو لنا - بشكل سابق على تلك التى نطلق عليها اليـوم اسم **آلات صخب** فلا بد أن يكون من الطبيعى أن نتناولها بالحديث ، قبل أن نتصدى لهذه الآلات الأخيرة ٠

تعرف الجرســيات عند الشرقيين المحدثين بأسماء كثيرة متفرقة ، حتى ليظن المرء أن هناك عددا هائلا من صنوف مختلفة من هذا النوع من الآلات ٠ ومع ذلك ، فلا شىء أبعد من هذا عن الحقيقة وعن الواقع اذ لا نكاد نحصى منها ثلاثة أو أربعة صنوف ، تختلف فيما بينها ، اختلافا تاما من ناحية شكلها ، والخـامة التى صنعت منهـا ٠ وهذه الأصناف من الآلات ، شـأن الآلات الوترية وآلات النفخ ، حملت أسماء مختلفة تبعا لاختلاف زوايا النظر اليهـا ٠

ولمـا كانت هناك آلات ايقاع مجوفة وصـاخبة قد أطلق عليها اسـم **نقارية**(١) ، وهى كلمة تجىء من الجذر **نقر** أى ضرب ، وحيث ان الفعل **نقر** ، فى صيغته الثانية يعنى : **سبر** أو **استبر** ، **خرق** ، **ثقب** ، ويعنى فى صيغته الثامنة : **جوف** ، فقد انتقل هذا التعبير الى كافة الآلات المجوفة والصاخبة ، حتى أنهم يطلقون على دف الباسـك فى العربية اسم **النقر** ، وعلى البوق أو النفير اسم **الناقور** ، وعلى الشخص الذى يحترف النفخ فى النفير اسم

النـاقور ، كما يطلق اسـم **النقـار** على من يقوم بالعزف على النفير ، كذلك يستخدم الفعل **نقر** لكى يعنى **عزف** أو **وقع** وتر آلة باصـبعه ليجعله يرن أو ضرب عليه بريشة العزف (للغرض نفسه) • ويستخدم الفعل نفسه كذلك للتعبير عن تجزىء نغمة ما وذلك بجعل لسان المترنم يضرب فى سقف حلقه أو فى أسنانه ، أى ينطق حرف متحرك يعقبه حرف ساكن (حركة يعقبها سكون) ، وفى النهاية فان كل حرف ينتج نغمة يسمى **نقرة** طبقا لمبدأ التراكم الايقاعى عند العرب ، فيقول العرب ، على سبيل المثال ، ان الايقاع **ثقيل الطويل** (أى الغليظ الكبير) ، وهو السادس والعشرون من الايقاعات الموسيقية *الذى* يتكون من أربع وعشرين **نقرة** ، بمعنى أنه يتألف من أربعة وعشرين حرفا ، وبالتالى فانهم يسمون كذلك الأزمان الايقاعية المحددة على آلات الايقاع **بالنقر** ، كما يطلقون على شد الوتر اسم **النقير** •

وحين يدور الحديث عن الجرسيات التى ترن نغمة حادة عن طريق نوع من العرك أو الحك ، يكون الاسم الذى نطلقه عليها هو **الصلاصل** ، كما يشير العرب الى الجرسيات من نوع الأجراس الصغيرة أو الى تلك التى يماثل تأثيرها هذه الصنوف من الآلات ، باسم **الجلاجل** ، أما الفرس فيسمونها **زنكلا**(٢) ، وحين يتجه القصد الى الجرسيات التى تحدث رنينها عن طريق هزها فقط فان العرب يطلقون عليها اسم **ذيل** ، أما اذا كنا نقصد الى الجرسيات التى تضرب ببعضها البعض ، فى جزء منها ، فهم يطلقون عليها اسم الصنوج ، على نحو ما يسمون من يقوم بالضرب على هذه الآلة **الصناج** ، وعندما يشار بصفة خاصة الى الجرسيات ، التى لها الشكل نفسه ، والتى تستخدمها الراقصات المصريات أثناء رقصهن ، تستخدم كلمة **كاس** ، وأخيرا فانهم يطلقون بشكل عام اسم **الصاجات** على كل الجرسيات من نوع الصنوج ، أى على كل ما يهزونه بين أصابعهم ، مهما تكن الخامة التى تصنع منها أجزاؤها ، ومهما يكن كذلك

شكل وتباين هذه الأجزاء ، ولهذا السبب فان هذا الاسم يطلق كذلك على الجرسيات المعدنية التى تمسك بها الراقصات المصريات وعلى تلك الجرسيات الخشبية التى يطلقون عليها فى تركيا اسم **القليغ** ·

الهـــوامش :

(١) ولأن الفرس ينظرون من هذه الزاوية نفسها الى تلك الآلة فقد أطلقوا عليها اسم **اخككند** أو **دجعانه** ·

(٢) ويطلق هذا الاسم كذلك فى فارس على صنف من الجلاجل تربطها بعض النسوة فى هذه البـــلاد بأقدامهن عنـــدما ينهمكن فى ملذات الغرام « **الأجراس التى تعلقها النسوة فى أقدامهن عند المضاجعة** » كما يطلق هذا الاسم أيضا على الجلاجل التى تعلق برقبة الخيول والبغال والجمال وعلى تلك التى تتدلى من حواف دف الباسك ·

المبحث الثاني

عن الجرسيات الصغيرة التى على شكل صنوج ، والتى تستخدمها الراقصات المصريات

عندما تحدثنا فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، عن غناء ورقص المصريين ، وصفنا الآلة الموسيقية التى نحن بصددها ، بقدر من الدقة يكفى كى نعفى أنفسنا من اعادة وصفها ، ومن جهـة أخرى ، فانا نظن ، بعد أن استعرضنا الأسباب التى تقف وراء اطلاق الأسماء المختلفة التى خلعها الشرقيون على الجرسيات التى يستخدمونها ، ولا سيما فى مصر ، أن ليس من العسير أن نتبين الآن أن كثيرا من هذه الأسماء يمكنها أن تنتسب لهذه الآلة نفسها ، وان لم يكن الأمر يتساوى بالنسبة لها جميعا ، بشكل مطلق ، فالأسماء **ذيل** ، **صنوج** ، **كاس** ، **صاجات** ، حيث تشير كلها بدرجة متساوية الى تلك الجرسيات اللاتى تضربن ، بعضهن بالبعض الآخر ، يمكنها جميعا أن تنطبق على الجرسيات اللاتى تستخدمها الراقصـات المصريات ، وان كنا نلاحظ أن كلمتى **الصنوج والصاجات** قد ادخرتا خصيصا لهـذه الآلات فى اللغة الشائعة ، باعتبارهما يشيران ، بصفة أكثر خصوصية عن غيرهما الى الجرسيات الصغيرة من هذا النوع، وليس من المستبعد أن تكون هذه الجرسيات هى الأنموذج الذى احتـذاه الأسبان فى صـنع صنوجهم ، بل أن من المرجح أن يكون مسلمى الشرق هم الذين علموا الأسبان (ابان حكمهم لأسبانيا) استخدام هذا الصنف من الآلات الموسيقية ، وكذا ممارسة

الرقصة التى يسميها الأسبان **الفندنجو*** ومع ذلك فلا بد أن الأسبان كان يعوزهم الكثير حتى يبلغوا فى محاكاة هذا الأنموذج ، درجة الكمال ، فبخلاف أن خامة الصنوج الأسبانية أكثر شيوعا (أى أقل جودة) من خامة الصاجات وأن شكلها أقل فى رشاقته بدرجة كبيرة منها ، فان من المستحيل كذلك أن تأتى نغماتها على الدرجة نفسها من النقاء أو أن تماثل الجرسيات المصرية الصغيرة ، ان جاز لنا أن نقول ذلك ، فى صفائها ٠ ويكفى أن نرى صورة الأخيرة ، المرسومة فى اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٦ حتى نتصور كيف ينبغى لهذه الآلة الموسيقية ، المصنوعة من الزهر ، والتى لها شكل الصنوج الصغيرة (عندنا) ، أن تصدر رنينا بالغ العذوبة ، شديد الوضوح ، بالغ الحدة ، حينما لا يعوق ترددها عائق ٠ وفى الواقع ، فحيث أن الجزء A المربوط الى الأصبع الوسطى عن طريق الحلقة C ، يأتى ليضرب فوق الجزء B المربوط بالمثل الى ابهام اليد نفسها(١) عن طريق حلقة أخرى أشرنا اليها كذلك بالحرف C ، فان من المؤكد أن هذين الجزئين ، بتعليقهما بالأصابع على هذا النحو ، لا يمكنهما ان يلقيا عائقا من أى نوع من شأنه أن يعوق ترددهما ، كما أن القيطان الذى يشكل الحلقتين C اللتين تدخل من خلالهما الأصابع ، ينفذ بحرية من طرف الى آخر من الثقب الموجود عند قمة هذه الصنوج الصغيرة(٢) لحد لا يعوق الآلة عن أن تردد رنينها ، بكل مساحتها هى ٠

ولعل هذا النوع من الآلات ، التى نجد مثيلا لها بين أيدى الباخيات وهن يؤدين رقصاتهن ، هو ، فيما يبدو ، أكثر من غيره من بقية الآلات الموسيقية ملاءمة للرقصات الشهوانية من نوع ما تؤديه الراقصات المصريات (اليوم) ، من حيث أنه يترك للجسم حرية أداء كافة الحركات الشهوانية

---

* رقصة أسبانية يقوم بها ستة راقصين فى مقابل ثمانية ، وهى رقصة بطيئة الحركة ، وتصاحبها الصاجات — المترجم ٠

الممكنة ، وأنه لا يحول قــط دون الأذرع من أن تمتد وتلتف وتســتدير ، حسبما يقتضى التعبير الذى تشاء الراقصة أن توحى به ، ومن الواضح أن هذا البيت من الشعر الذى ينسبونه الى فرجيل فى القصيدة التى عنوانها كوبا Copa (الجانب المهتز تحت الصناج أعطى نغمات ماهرة) كان يشير الى هذه الجرسيات نفسها ، ويدور حول هذا النوع نفسه من الرقص ·

كانت هذه الجرسيات تستخدم فى مناسبات كثيرة فى اليونان قديما ، ويذكر ديسيراك Diceraque فى كتابه عن الطقوس الدينيــة فى اليــونان القديمة أنه كانت توجد من بين الآلات الموســيقية التى يستخدمها العامة ، والتى من شأنها أن تعبر عما وراء ما يمكن الانسان أن يظنه فى رقصــات وغناء النســوة ، آلات تصدر نغمة طيبة محبوبة(٣) عندما تضرب ببعضها البعض بين الأصابع ، بل انه ليخبرنا بوجود بعض منها مصنوع من البرنز المذهب ، ويفسر لنا نونوس فى ديونيسياته ، الكتاب السابع والعشرين ، الأبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١ بشكل واضح وجيد للغاية ، أن هذه الجرسيات هى آلات موسيقية تمسك بها النسوة المعشــوقات فى كل يد ، ويضربنها (الواحدة منها بالأخرى) ، محدثات نغمتين فى الوقت الواحد(٤) ، ومع ذلك فلا ينبغى أن نفهم من العبارة وجود نغمتين مختلفتين ، ذلك أن الجرسيات فى يد تكون دوما فى المتساوى مع الجرسيات التى فى اليد الأخرى · ويخلع المؤلف نفسه على هذه الآلات صفة **الباخية**(٥) على غرار ما فعل يوريبيديس فى تراجيديته هيلينا(٦) ، لأن هذه الآلات هى نفسها ما كانت الباخيات يستخدمنها فى الرقصات اللاتى كن يمارسنها على شرف باخوس ، ولهذا السبب كذلك فان بندار فى مديحياته ، التى يورد ســترابون مقدمتها فى الكتاب العاشر من جغرافياته(٧) ، يتحدث عن هذه الجرسيات باعتبارها واحدة من الآلات الموسيقية التى كانت تستخدم فى أعياد باخوس ·· فهل

انتقلت هذه الآلات الى مصر على يد الاغريق أو أن هؤلاء هم الذين أخذوها عن المصريين ؟ لكن هذا ما لا نأخذ على عاتقنا اليوم أن نحسمه ، وهو كذلك ما قد يكون التدليل عليه بشكل قاطع أمرا بالغ الصعوبة ، بل أن منشأ هذه الآلة ليس معروفا بشكل محدد ، فيظن سترابون أن الكوريتيين* Curètes (٨) هم الذين ابتكروها ، أما كليمانس اسكندرى فيزعم أن الصقليين كانوا أول من عرفوها ، وفيما يبدو ، فان هناك كثير من الروايات المتضاربة حول هذا الموضوع ، ولعلنا نجد الوقت متأخرا لأكثر مما ينبغى لو أننا شئنا السعى الى تمييز الرواية الحقة عن تلك التى تعد مختلفة ، ومع ذلك فمما لا جدال فيه أن الجرسيات التى يدور الحديث بشأنها كانت معروفة فى مصر فى عصر الرومان ، وأن النسوة هناك قد ذاعت شهرتهن كبارعات فى فن العزف عليها(٩) .

---

* سكان كريت القدامى — المترجم .

الهــوامش :

(١) تمسك الراقصات المصريات بزوج متماثل من الجرسيات فى كل يـد .

(٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل ٢٦ ، D .

(٣) أنظر : أثينايوس ، مأدبة الفلاســفة ، الـكتاب الخـامس عشر ص ٦٣٦ : « وعن تلك ، فان ديكايارخوس فى كتابه عن عادات بلاد الاغريق يقول : ان هذه الآلات كانت بالغة الانتشار على نحو يفوق ما يعتقده البعض وأنها كانت ملائمة لرقص وأغانى النساء اللائى كن يخرجن بواسطتها أصواتا حلوة عند تحريك أصابعهن » .

(٤) « عندما تدق الطبول يصدر عنها صدى رتيب يحدث ضـجيجا مفزعا ، حقا ان الجلجل فى كل يد من أيدى النساء العاشقات كان يصـدر صوتا مزدوجا ذا صدى » .

[نونوس ، الديونيسيات ، ك ٢٧ ، الأبيات ٢٢٩ ، ٢٣٠ ، ٢٣١] .

(٥) « أعطونى جلجل باكخوس » .

[الديونيسيات ، الكتاب الأول ، البيت ٣٩]

(٦) « أما جلجل باكخوس فكان له دوى ينبعث بصوت واضح » .

[يوريبيديس ، هيلينا ، البيتان ١٣٢٤ ، ١٣٢٥]

(٧) سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب العاشر ، ص ٤٦٩ ، لوتيتياى ١٦٢٠ .

(٨) سترابون ، المرجع السابق ، ك ١٠ ، ص ٤٦٨ .

(٩) « أيها النيــل ، ان من يعزف على نايك ، هى راقصـة الصنج فيليس » .

[بروبرتوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٩]

المبحث الثالث

عن اسم وشكل وأبعاد واستخدامات الجرسيات الكبيرة أو الصنوج المصرية

ثلاثة أسـماء يمكن اطلاقها على هذا النوع من الآلات ، الـكبيرة منها والصغيرة على حد سواء ، هي **ذيل** ، **صنوج** ، **كاس** ، ويفضل العرب استعمال الكلمة الأخيرة ، في التعبير الدارج عندما يشيرون الى الصنوج الكبيرة ٠

وكلمة كاس تعنى فى الأصل نوعا من الآنية ، أما مدلولها فهو المدلول نفسـه الذى تعطيه كلمـة كيمبوس Kymbos ، التى هى جـذر كلمـة ، كيمبالون Kymbalon وهو الاسم الذى يطلقه الاغريق على هذا النوع من الآلات التى نسميها نحن بالفرنسية سمبال (كمبال) Cymbales (١) ٠

والصنوج المستخدمة فى مصر اليوم تشبه كثيرا الصنوج القديمة التى وصفها الشعراء الاغريق واللاتين ، كما تشبه تلك التى كان الاسرائيليون يستخدمونها فى معبد أورشليم، بل أن لهما الشكل نفسه ، كما أنهما تصنعان من الخامة نفسها(٢) ، فهذه تتكون بالمثل من قطعتين من البرنز(٣) ، وبكل واحدة منهما فجوة فى منتصفها(٤) ، وتمثل كل منهما شـكل اناء أو جفنة مستديرة(٥) عريضة الحواف ، ناتئتها على نحو أفقى ، وقد يبلغ طول القطر من حافة الى أخرى ٢٤٤ مم(٦) ، أما قطر الفجوة الموجودة فى وسطها فلا يزيد عن ١٣٥ مم ، ويبلغ عمق هذه الفجوة ٦٨ مم تقريبا ، أما عرض الحواف الناتئة فلا يكاد يبلغ ٥٤ مم ، ويصل سمك المعدن فى كل واحد من الجزئين A و B من الآلة من ٧ الى ٨ مم ، ذلك أن سمك هذه الصنوج أكبر كثيرا من سمك صنوجنا ٠

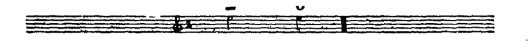
وعند قمة الجزء المحدب الذى تصنعه الفجوة الى الخارج ، يوجد زرار يستخدم مقبضا أو ممسكا ، أو توجد حلقة كبيرة o يمر بها ، من طرف لآخر حاشية أو سير أو قيطان C يتم عقده من طرفيه لكى يكون حلقة واسعة ، يدخلون من بينها القبضة لسند كل واحدة من جزئى الآلة الموسيقية .

وحيث تكون هذه الانواع من الصنوج أكبر سمكا وأكثر عمقا (تجويفا) من صنوجنا ، فانها ـ كذلك ـ تصدر نغمة أكثر امتلاء وأكثر اشباعا ، وان تكن أقل رنينا،لأن المصريين ، بدلا من أن يعركوا الجزئين الواحد منهم بالآخر، على غرار ما نفعل نحن ، فانهم على العكس منا ، يضربونهما ، أحدهما بالآخر، بشكل يكاد يكون رأسيا ، على غرار ، ما كان يفعل الأقدمون(٧) ، طبقا لما رأينا سواء فوق مبانى الصور السحيقة(٨) ، أو فى رسوم الآنية الأترورية ، حيث نرى رسوما لأشخاص يعزفون بالصنوج ، وحيث أن هذه الآلة الموسيقية لم تكن تستطيع أن تتردد بهذه الطريقة ، بقدر من الحرية ، وعلى مدى طويل يماثلان ما تستطيعه بالطريقة التى نستخدمها نحن بها اليوم، فقد كانت رنتها سرعان ما تختنق بمجرد تولدها ، مما كان يجعل فى رنينها المكتوم بعض شيء غير مستحب لا تستريح الأذن اليه ، وفى هذا ، بلا ريب يكمن السبب الذى جعل الشعراء ينعتون هذه الآلة بالبحاء(٩) .

ولا يزال المصريون يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى الأغراض نفسها التى كانت الشعوب القديمة(١٠) تدخرها لها ، فهى لا تزال مقبولة عندهم فى الاحتفالات الدينية والسياسية ، فهكذا كان حالها فيما مضى عند الاسرائيليين والاغريق والرومان ، فقد كان رنينها يطن عند الاسرائيليين أحيانا فى المعابد(١١) ، بالقرب من المذبح(١٢) وبالقرب من الملك(١٣) ، وأحيانا أخرى حول تابوت العهد عندما كانوا ينقلونه من مكان الى آخر(١٤) ، باختصار ، فقد كانت هذه الآلة تسمع فى كل مكان يتمثل فيه الفرح

العام(١٥) ، أما عند الاغريق والرومان ، فكانت هذه الصنوج تصاحب على الدوام كل احتفال يتم على شرف ريا(١٦) وكيبيلى(١٧) وباخوس(١٨) ، ويخبرنا ميناندر أن نسوة كن يتوجهن الى المعابد خمس مرات فى اليوم ، وفى حين كان بعضهن ، ويبلغ عددهن سبعا فى كل صنف يعركن الصنوج(١٩) ، كانت الأخريات يرفعن عقيرتهن بالصراخ ٠

وبالمثل فان **الكاس** يسمع كذلك فى كل الحفلات الدينية والسياسية ، وعند مولد محمد(٢٠) (المولد النبوى) ، وعند (مولد) [كذا] **الرؤية**(٢١) أى الظهور* وعند عيد بيرام أى عيد الفطر(٢٢) ، ومولد (سفر) المحمل(٢٣)، أى موكب الحج ، أى موكب أولئك الذين تهيئوا للقيام برحلة الحج الى مكة ، والاحتفال بفيضان النيل(٢٤) المسمى **وفاء البحر** أو **جبر البحر** ، أى الاحتفال بقطع جسور النيل(٢٥) ، وكذلك فى كل الحفلات المسماه بالموالد(٢٦) والتى تقام على شرف كبار الأولياء المسلمين ، وعند وصول الباشا الى القاهرة عندما يأتى لتحصيل الاتاوة التى تدفعها مصر الى الباب العالى(٢٧) ، وأثناء رقصات (ذكر) الفقرا (وهم نوع من الزهاد المسلمين ، غير مترهبين ـ اشتهروا باسم الدراويش ، وهو الاسم الذى يطلق عليهم فى اللغة التركية) أما الأمر الجدير بالملاحظة حقا ، أكثر من غيره ، فهو أن الجزء الأكبر من هذا النوع من الرقصات يؤدى بايقاع شبيه بذلك الذى كان يتم عند الأقدمين عند تطوافهم لمرات ثلاث حول المذبح(٢٨) ، ويتكون هذا الايقاع (أو المازوره) من زمنين غير متساويين ، يساوى أولهما ضعف ما يساويه ثانيهما ، على هذا النحو :



---

* المقصود الاحتفال برؤية هلال غرة رمضان المعظم ـ المترجم ٠

مما يكون جوقة ، وتمضى الحركه متصاعدة على درجات . وقليلة هى الاحتفالات العامة ، الدينية أو المدنية ، التى لا يستخدم فيهـا **الكاس**(٢٩) . ومع ذلك فانهم لا يستخدمون هذه الآلة الموسيقية فى مناسـبات المسرات أو ضروب اللهو السوقية أو المبتذلة ، وهذه ميزة يمكن ملاحظتها كذلك فى المناسبات التى كان الاسرائيليون والاغريق والرومان يستخدمون فيها هذه الآلة الموسيقية .

الهـــوامش :

(١) يتخــذ أوفيديوس من الضوضـــاء التى كان الكوريتيس « كهان كريت » يصنعونها بالضرب فوق تروسهم ، لكى يحولوا دون وصول صرخات جوبيتر ، عند مولده ، الى أذنى ساتورنوس (زحل) ، الذى قد يقوم بالتهامه. على نحو ما التهم أبناءه الآخرين - أصلا لنشأة الصنوج ، وطبقا لما يقول فى مؤلفه **التقويم** ، الكتاب الرابع ، البيت ٢١١ وما بعده ، فان هذا هو الذى أوحى بفكرة الصنوج الى كهان كيبيلى .

ويرجح أن سترابون قد أسس رأيه بخصوص ابتكار الصنوج الصغيرة أى الجرسيات التى تستخدمها الراقصات اللاتى تناولناهن فى المبحث السابق، على هذه الرواية .

(٢) أنظر اللوحة CC ، الشكل رقم ٢٧ .

bi-metziletym nekhochet

(٣) « نبعى صوت الكورينيس ودق الطبول الداوية » .

[فرجيل يوسى ، الزراعيات ، الكتاب الرابع ، البيت ١٥١]

- « وأصدرت الطبول المجوفة صوتا مدويا » .

[أوفيديوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٠]

(٤) « يقرعون بأكفهم الدفوف والطبول المدوية » .

[لوكريتيوس ، عن طبيعة الموجودات ، ك ٢ ، البيت ٦١٨]

(٥) « حيث القيثارة ذات الأوتار العديدة وحيث الطبول المستديرة لربة كيبيلى والاله ميتراس ، تعزف الأنغام للراقصين بالريشة اللدية » .

[بروبرتيوس ، الكتاب الرابع ، قصيدة ٧ ، البيتان ٦١ ، ٦٢]

(٦) حيث لم نتمكن من الحصول على هذه الآلة ، بالاضافة الى آلات أخرى عديدة ، فاننا لم نستطع ، بالتالى ، أن نقدم ، هنا ، سوى الوصف التقريبى لأبعادها الصحيحة ، لكنها ما تزال حاضرة ، بوضوح ، فى أذهاننا .

أما الملاحظات التى قمنا بها على الطبيعة فهى ملاحظات تفصيلية للغاية حتى اننا لا نستطيع . حتى لو شئنا . أن ننأى كثيرا عن الحقيقة .

(٧) « يروون أن الكوريتيس (سكان كريت القدامى) . كانوا من ديكتى ويحكى أنهم كانوا قد أخفوا ذلك الصراخ الذىأطلقه جوبيتر منذ أمد بعيد (عند مولده) فى جزيرة كريت . ففى ذلك الوقت قرع الصبية المسلحون والملتفون حول الطفل فى شكل جوقة الصنج البرنزى بسرعة وشده » .
[لوكريتيوس . عن طبيعة الموجودات . ك ٢ . بيت ١٣٣ وما بعده]
- « ويعطى الصنج البرنزى صليلا عندما يقرع بالبرنز » .
[أوفيديوس . التقويم . الكتاب الرابع . البيت ١٨٤]
- « نرى هل يصمد الصنج البرنزى لذلك القرع الشديد » ؟
[أوفيديوس . مسخ الكائنات . الكتاب الثالث . البيتان ٥٣٢ . ٥٣٣]
ولن نتوقف كثيرا عند خطأ شراح أوفيديوس المتبحرين الذين تخيلوا أن هذا الشاعر قد شاء أن يفهم قُرّاءه أن هذه الصنوج كانت تدق بعصى من حديد . فلسوف نحمل أنفسنا فوق ما نطيق اذا ما شئنا أن ننقد أخطاء من هذا النوع . تزخر بها غالبية هذه التعليقات والشروح . اذ يستحيل علينا أن نتخيل المدى الذى ذهب اليه هؤلاء فى الكشف عن جهلهم فيما يتصل بالموسيقى . ولقد كانوا يحسنونّ صنعا لو أنهم لزموا الصمت حول هذا الأمر . بدلا من اعتساف أفكار وآراء عشوائية لا يمكن التسامح فيها - ولسنا نقصد هنا المعلقين الرومان ولا الشراح الاغريق . فهؤلاء وأولئك لم يكونوا يعتسفون افتراضاتهم بمثل هذه الخفة . كما كانت أفكارهم دقيقة على الدوام. فيما يتصل بالموسيقى .

(٨) انظر البحوث المثيرة للفضول عن العصور القديمة . والتى ألفها سبون Spon . المبحث الثامن . عن الصنوج والجرسيات والآلات الموسيقية الأخرى عند الاقدمين . ونرى فى بداية هذا المبحث . رسما يصور ثلاث باخيات . وهو رسم منقول عن رسم بارز ينتمى الى روما القديمة . وتبدو هؤلاء الباخيات فى حركة رقص . وهن يضربن الصنوج الواحدة بالأخرى بالطريقة نفسها التى يتبعها المصريون اليوم .

(٩) « كيبيلى الربه الكبرى تحمل فوق راسها تاجا على هيئة أبراج (المدن) تقرع مرارا الصنج ذا الصوت الغليظ من أجل جوقتها الايدية » .
[بروبرتوس . الكتاب الثالث . القصيدة الخامسة . البيت ٣٥]

(١٠) كذلك يذكر كليمانس السكندرى (التربية . الكتاب الثانى . الفصل الرابع . ص ١٦٤) أن المصريين . فى عصره . كانوا يذهبون الى الحرب على نغمات الدفوف . ولكنه لم يشر الى الصنوج . ويكتفى بالقول بأن العرب يستخدمون الصنوج كآلة (موسيقية) عسكرية .

(١١) « قال داود لرؤساء اللاويين . من أجل أن يقرروا أن يكون

اخوتهم مغنين على الآلات الموسيقية (من الواضح أن السرور يدوى في الأعالى من صوت الهارب والقيثارة والصنج) .
[سفر أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الخامس عشر . الآية ١٦]

(١٢) « وكان المتدثرون بالكتان يدقون الصنج والأعواد والقيثارات وهم واقفون عند الناحية الشرقية من المذبح » .
[أخبار الأيام . الثانى . الاصحاح الخامس . الآية ١٢]

(١٣) « كانوا موزعين على الصنج والأعواد والقيثارات فى خدمة منزل الرب بجوار الملك » .
[أخبار الأيام الأول . الاصحاح الخامس والعشرون . الآية ٦]

(١٤) « وأخذ بنو اسرائيل بأسرهم تابوت العهد من الرب بسرور غامر وهم يدقون الطبول ويعزفون على النفير والصنج والهارب والقيثارة » .
[أخبار الأيام الأول . الاصحاح الخامس عشر . الآية ٢٨]
(وجدير بالذكر هنا أن آلة النابل التى سبق ذكرها تأتى فى النص العربى على انها الرباب — المترجم) .

(١٥) « ثم أخذ داود ومعه بنو اسرائيل كلهم فى غناء الاناشيد فى حضرة الرب بكل جسارة على القيثارات والأعواد والطنابير والصنج » .
[أخبار الأيام الأول . الاصحاح الثالث عشر . الآية ٨]
وكذلك : السفر نفسه — الاصحاح الخامس عشر . الآية ١٩ . الاصحاح السادس عشر ، الآيتان ٥ . ٤٢ . الاصحاح الخامس والعشرون . الآيتان ١ ٦ وكذلك المزمور ١٥٠ الآية ٥ .

(١٦) « **والآن يردد جبل ايدا الوعر صدى الصوت ، بينما كان الطفل الوليد يطلق الصرخات من فمه كانوا تارة يدقون على الدروع المستديرة بالقضبان المعدنية وتارة على الخوذات المجوفة .**
كانت هذه ملكا للكوريتيس ، وتلك كانت من صنع الكوريبانتيس . لقد خفى الأمر على الرب ، وغابت عنه صورة الفعل القديم . وأخذت رفيقات الربة يحركن الصنج البرنزى ويقرعن الطبول ذات الصوت الغليظ ، لقد اتخذن من الخوذات صناجا ، ومن الدروع طبولا ، وأعطت المزامير ، كدأبها من قبل — ألحانا فريجية » .
[أوفيديوس ، التقويم ك ٤ ، بيت ٢٠٧ وما يليه]

(١٧) « **كى لا اشاهد المهرجان الفريجى ، ولا أهز الصنج بيدى** » .
[نونوس ، الديونيسيات ، الكتاب الأربعون ، البيت ١٥٦]

(١٨) « **ايتها الموسيات احضرن لى مزامير واهززن الصنج ، وضعن الثيرسوس (رمز الاله باكخوس) فى يد الاله المغنى ديونيسوس** » .
[نونوس ، المرجع السابق ، الكتاب الأول ، البيتان ١١ ، ١٢]

— « **كانت حاملات الصنج من رفيقات الربة يقرعنها بأيديهن** » .
[أوفيديوس ، التقويم ، الكتاب الثالث ، البيت ٧٤٠]

(١٩) « **قدمنا القربان المقدس خمس مرات في يوم واحد ثم أخذت سبع اماء في قرع الصنج ، أما الآخريات فكن يطلقن صيحات كالولولة** » .
[سترابون ، الجغرافيات ، الكتاب السابع ، ص ٢٩٧]

(٢٠) يأتى هذا العيد فى الحادى عشر من قمر شهر ربيع الاول ويحتفل به عشية الثانى عشر منه . وفى هذا الوقت تتجمع كل فرق الفقرا (الطرق الصوفية) عند أقرب أحفاد محمد ، والذى ينتمى مباشرة اليه والذى يكون حيا فى هذا الزمن (وفى الوقت الذى كنا فيه فى القاهرة . كان هذا الرجل يتمثل فى الشيخ البكرى . وفى ميدان بركة الأزبكيه يمارس هؤلاء رقصات (الذكر) الخاصة بفرقهم . فهؤلاء يرقصون وهم يستديرون ضاربين بأيديهم ، وأولئك ملقين برءوسهم تارة الى اليمين وأخرى الى الشمال وفريق ثالث يتماسك بالأيدى وهم يرقصون ، وبعض هؤلاء لا يتماسكون الا بالأصابع ، وفريق رابع أو خامس يثبون فقط فوق أطراف أصابعهم وهم يحجلون ، دون أن تفارق أرجلهم الأرض ، وآخرون يرقصون دون أن يتماسكوا لا بالأيدى ولا بالأصابع ، وغيرهم يهتزون بطرق مختلفة ويغمضون أعينهم دون أن يستديروا حول أنفسهم ، ولكى نقدم فكرة عن هذه الأنواع من الحفلات بالغة التنوع ، والتى تصحبها عادة ضجة الآلات شديدة الصخب كثيرة الجلبة ، فلا بد أن نصف بالتفصيل كل ما هو خاص بكل واحدة من هذه الحفلات ، وهذه كثيرة العدد لحد يكفى لتوفير مادة تشغل مؤلفا خاصا بهـا .

(٢١) ليلة الرؤية أى ليلة الظهور ، وهى عشية (بدء) رمضان ، وفى تلك الليلة يجتمع شـيوخ ست طوائف من تجار السلع الاستهلاكية وهم :
١ — شيخ الطحانين — ٢ — شيخ الفرانين — ٣ — شيخ الجزارين (الذين يقومون بالذبح) — ٤ — شيخ الجزارين (باعة اللحوم) — ٥ — شيخ تجـار الزيت والسمن — ٦ — شيخ تجـار الفواكه . يجتمعون بمحتسبى القاهرة الكبرى ومصر العتيقة وبولاق [المحتسب هو مفتش الشرطة الذى يراقب الموازين والمكاييل] وبعد ذلك يتوجهون معا الى القاضى . تحيط بهم كل الآلات الموسيقية العسكرية وهى الدفوف والطبول والصنوج (الكاس) والمزامير والأبواق ، وهناك ينتظرون عودة البريد الذى أرسله القاضى الى بركة الحجى لكى يراقب ظهور الهلال ثم يأتى ليخبره بالأمر . وبمجرد أن يعود هذا الرجل ويخبره بظهور الهلال يحرر القاضى حجة بذلك . بحضور مشايخ طوائف التجـار الستة والمحتسبين الـثلاثة ، ويأمر ببـدء الصوم ويطلب الى الآخرين أن يذيعوا ذلك فى كل أحياء المدينة . وعلى الفور يطوف هؤلاء مصحوبين بالموكب نفسه الذى كان قد صحبهم عند مجيئهم . بأحياء

المدينة المختلفة . ويطلبون الى خدمهم أن ينادوا : **صيام ، صيام** . ثم يعودون الى بيونهم يصحبهم الموكب ذاته .

(٢٢) **عيد بيرام** او **الفطر** او بالاحرى عيد انتهاء الصوم يأتى بعد ثلاثين يوما من عيد **الرؤية** . ويبدأ منذ عشية اليوم الأول من شهر شوال . ومنذ بزوغ النهار يسحب المدفع ويتوقف الصوم . ويرتدى الناس ملابس جديدة .

(٢٣) يتم الاحتفال بهذا العيد فى الثامن عشر من شوال ، وفى هذا اليوم تتجمع كل الطرق الصوفية فى ميدان **قرة ميدان** ، كل واحدة منها مع بيرقها والآلات الموسيقية الخاصة بها . ويسير على رأس هذه الطرق **أمير الحج** أى قائد مسيرة الحجاج . **وشيخ البلد** أى رئيس المدينة . والجنود من الأسلحه المختلفة . ومع هؤلاء تطوف الفرق الصوفية بالمدينة ، على هيئة موكب (زفة) . فى أحيائها المهمة والتى تزدحم بالسكان .

(٢٤) يجىء عيد فيضان النيل بعد أن تسقط **النقطة** . حين يزيد منسوب النيل ليبلغ ستة عشر ذراعا ، وعندئذ يتم قطع الجسر بحضور شيخ البلد ، والقاضى ، وكل رجالات المدينة وكبار ضباط الفرق العسكرية المتجمعه هناك . وأثناء قطع الجسر . تسير الشعلات ويأتى موسيقيو البلد لكى يعزفوا الموسيقى التى وضعت ، كما سبق أن قلنا فى أحد المقامات أو الألحان السابقة .

ويطلق العامة اسم **النقطة** على القطرة التى تفقد مياه النيل بعدها صفاءها وتتعكر ويميل لونها نحو الاصفرار . ويعبر يوريبيديس ، عند حديثه عن هذه الظاهرة ، فى تراجيديته هيلينا ، على هذا النحو ، فى البيت الأول وما يليه :

« ان هذه هى روافد النيل الجميلة جمال العذارى ، التى تروى أرض مصر وحقولها بالثلج الأبيض الذائب بدلا من قطرات الندى السماوية » .

[يوريبيديس ، هيلينا ، البيت الأول وما يليه]

وكان قدماء المصريين يحتفلون فى هذا الوقت نفسه بعيد مولد أبيس ، أو التجلى الالهى Théophanie وكان موضوع هذا العيد هو نفسه هنا وهناك أى الاحتفال بفيضان النيل ، وان يكن يتخذ فى الزمن القديم قناعا من الرمزية ، وعندما نجرده مما كانت تغلفه من أسرار فسنجد أنه كان ينال قدرا من الاحترام لا يقل عما يناله اليوم ، واليكم تفصيل مسهب للغاية لكل مظاهر الاحتفال التى كانت تتم فى هذه المناسبة منذ نحو ستمائة عام ، يوردها لنا الشيخ شمس الدين محمد بن أبى السرور الآكبرى الصديقى فى كتابه المسمى : النجوم الضالة* ، ونحن بدورنا ، نورده هنا ، نقلا عن

---

* وصحة الاسم هو : محمد بن محمد بن أبى السرور شمس الدين البكرى الصديقى المصرى ، المعروف بابن أبى السرور البكرى ، أما مؤلفاته=

ترجمة هذا النص والتى ضمنها المسيو سلفستر دى ساسى فى مؤلفه :
Noticeo et Extraits des manuscrits dé la Bibliothèque Impériale. Tom I, Page 272.

ونظن أن هذا الوصف لن ينال اهتمام من شاهدوه بأنفسهم حينما كانوا يشاركون فى حملة مصر . فقط . وانما سينال كذلك اهتمام كافة القراء :

« عندما يصل منسوب النيل الى ستة عشر ذراعا يبدأون فى قطع الجسور لتسيل المياه فوق الأراضى وتجرى فى الترع فى كافة أنحاء مصر ، ويكون هذا اليوم يوم عيد . وفيما مضى قبل شق الخليج الحاكمى ، كان هذا القطع يتم عند خليج القنطرة ، وفى تلك الأيام ، كان يوجد خص يطل على فم الخليج ، يجلس فيه الحاكم أو الأمير لمشاهدة عملية الفتح . وعندما يقبل هذا اليوم كان السلطان أو من يقوم مقامه ، يخرج على ظهر حصان من القصر، ليتجه الى مصر العتيقة على شاطىء النيل ، عند موضع يقال له دير النحاس حيث كان يترجل عن حصانه . وكان يوجد هناك قاربان يزدانان ، كلاهما باسم السلطان ، وتجملهما الزينات المختلفة . ويصعد السلطان وكبار حاشيته الى القارب الأول المسمى الحراكة . أما الثانى ويسمى دهبية فيكون من نصيب باقى الحاشية ، وكانت توجد فى الموضع نفسه قوارب لا حصر لها ، مختلفة الأشكال ، تتنافس فيما تتجمل به من زينة . وكان يصعد اليها الأمراء والضباط من أصحاب هذه القوارب . ويتجه قارب السلطان تتبعه القوارب الأخرى الى جزيرة الروضة . وتغص هذه الجزيرة التى تقع تجاه مصر العتيقة ، بين الذراع الكبير للنهر والذراع المار عند سفح هذه المدينة بالبيوت والقصور ، وعندما ينزل السلطان الى الجزيرة . يمتطى جواده ويتجه الى المقياس الواقع عند منتصف سرير النهر . ويدخل الى هناك ومعه كل حاشيته . ويلقى فيه الزعفران مشبعا بماء الورد ، وبعد أن يؤدى صلاته تقام له وليمة فاخرة ، وبعد أن تنتهى الوليمة . يقترب قاربه الذى تغطيه الطنافس المذهبة ، من أسوار المقياس فيصعد اليه . ويعود مع كل القوارب الأخرى التى رافقته . على أصوات الصواريخ وأنغام الآلات الموسيقية . وعندما يصل قريبا من مصر ، يأمر بتحويل ميسار قاربه نحو فم الخليج الذى يدخل الى القاهرة . ويظل السلطان . طول طريقه . سواء وهو على الأرض أو فوق

= كما يوردها المؤرخ الاسلامى الكبير الأستاذ محمد عبد الله عنان فى كتابه «مؤرخو مصر الاسلامية» ، فهى: عيون الأخبار ونزهة الأمصار. النزهةالزهية فى ذكر ولاة مصر والقاهرة المعزية (ولعل هذا هو الكتاب المقصود) الروضة المأنوسة فى أخبار مصر المحروسة . المنح الرحمانية فى الدولة العثمانية . اللطائف الربانية على المنح الرخمانية . بالاضافة الى مختصر من وضعه هو لخطط المقريزى أسماه قطف الأزهار من الخطط والآثار . وهكذا لا نجد كتابا لابن أبى السرور بالاسم الذى يشير اليه المؤلف هنا ولعل ترجمة المسيو دى ساسى هى المسئولة عن وجود كتاب بهذا الاسم . ولعل الأمر كذلك تصرف من جانب المترجم الكبير اقتضته ضرورة ما .

(المترجم)

النيل ، في ذهابه وفي ايابه، يلقي بقطع ذهبية وفضية ، ويأمر بتوزيع الفاكهة والحلوى وأشياء أخرى مماثلة على الشعب ، أما الجسر الذى كان يأمر بفتحه فيشبه جدارا ضخما من الطين يعلو أمام القنطرة ، وكان السلطان أو من يقوم مقامه يعطي بمنديله الاشارة الى الناس الموكلين بفتح السد ، والذين كانوا ممسكين بالمجارف في أيديهم ، (واليوم فان اليهود والحفارين في القاهرة هم الموكولون بهذه المهمة كل عام بالتبادل) » وعلى الفور يتم هدم الجسر الذى يتهاوى فى لحظات ، ويمتطى السلطان جواده من جديد ويعود الى قصره ، ومنذ أصبحت مصر تحت السيطرة العثمانية ، فان البكلر بك* هو الذى يقوم بأمور هذا الاحتفال ، فيخرج على حصانه من القلعة فى الصباح ، ويتجه الى بولاق ، حيث يجد قوارب تغمرها الزينات معدة له وللأمراء وللصناجق عند الارسينال (دار الصناعة) ، فيقلع تتبعه كل القوارب، وخلال هذا الوقت يطلق عدد كبير من طلقات المدافع ويتجه البكلر بك جنوبا حتى مقياس النيل فى جزيرة الروضة ، ويتم هذا فى الوقت الذى لم يزل منسوب النهر فيه ناقصا بمقدار العشرين قيراطا ، عن تلك الستة عشر قيراطا التى ينبغى للفيضان أن يبلغها ، ويبقى هناك حتى يصل منسوب الفيضان الى هذا الارتفاع ، فاذا كان الفيضان يتم فى بطء ، فانه يبقى هناك ليوم أو يومين زيادة على هذا المدى ، وفى هذه الأثناء تعد القوارب ، وتقام تلك الدمى من الطين والتى يسميها القوم عروسة والتى يزينوها بعناية ، وتقام كل ضروب الألعاب والتسلية ، فى اليوم الذى يشاء فيه البكلر بك أن يأمر بفتح الخليج ، فانه يقيم قبل شروق الشمس مأدبة فاخرة للصناجق والجاويشية والمتفرقة وبقية الفرق العسكرية فى الحامية ، وبعد المأدبة يوزع القفاطين على كاشف وشيخ عرب الجزيرة ومباشر المؤن والى آخرين كثيرين من ضباط الجيش والشرطة ، ثم يدخل بعد ذلك ومعه كل موكبه الى القوارب ويتجه على أنغام الدفوف الى الجسر فيأمر بفتحه ، ويمر من خلال الفتحة لكى يعود الى القصر » .

ودائما ما كنا نبدى النفور رفضا منا لتصديق أن تكون هذه **العروسة** المصنوعة من الطين ، والتى دار الحديث بشأنها فى هذا الاقتباس ، صورة أو أثرا لتلك الممارسة الهمجية التى كان يأتى بها ، فيما يزعمون ، قدماء المصريين عندما كانوا يغرقون ، كما يقال ، فى ذلك الوقت عذراء مصرية شابة ، فهذا لا يتفق قط مع حكمة مؤسساتهم وأنظمتهم ، وما يحملنا على الاعتقاد بأننا لسنا على خطأ فيما نذهب اليه ، هو أننا نقرأ فى مقتبس آخر للمؤلف نفسه ، ترجمه بالمثل المسيو سلفستر دى ساسى يتحدث فيه عن **بركة الرطلى** المسماه اليوم **بركة الأزبكية** : « يأتى اسم هذه البركة من اسم العامل الذى كان يقوم بصنع الموازين الحديدية (الرطل) ، فقد كان مسكنه يوجد قريبا من هذا الموقع ، وكانت تدور فيه (أى فى هذا الموقع) الأعياد

---

* وهو الاسم الذى يطلقه البكرى على ولاة مصر العثمانيين — المترجم.

وضروب اللهو عندما كان يمتلىء بمياه النهر ، فتتجول فيه ألوف القوارب ، وتشكل منظرا من أبهج المناظر لعيون ساكني البيوت المحيطة بها ، وعندما تجف المياه يبذر الكتان والبرسيم · وكانت تقام في هذا الموضع فيما مضى ، في الأول من شهر توت مسرحية هزليه تمثل زواج الخليج الناصرى بهـذه البركة : فكانت تحرر حجة أمام رجل يرتدى زى قاض ، وفى حضـور شاهدين ، ويظل هؤلاء الرجال فى هذا المكان طوال الليل ، وفى اليـوم التالى ، يعرض على عيون النظارة منسوجا أبيض اللون به بقع حمراء ، وهى ما يمثل أمارات يتأكد بها العريس الجديد من عذرية زوجته · وقد أوقف هذا التمثيل الهزلى فى بداية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر من التقويم المسيحى) ، ولم يكن المؤلف ، يقينا ، ليسمى هذا الحفل بمسرحية هزلية لو أن الهدف منه كان اغراق عـذراء شابة فى النيل ، لـكن الأمر الأكثر ترجيحا هو أن قدماء المصريين ، الذين كانوا يحولون الى رموز كل الأحداث التى تنتمى الى نظـام الأشياء فى الطبيعة والتى يقدمون عنهـا مشاهد تمثيلية ، كانوا يؤدونها بتمثيلهم الدينى الصامت ، كانوا قد تخيلوا كذلك مرموزة الزواج بين الخليج والبركة وقدموها ممثلة فى شـكل بانتوميم أى تمثيل دينى صامت ، لم يعد يؤدى ، مـع مرور الأيام ، بالقدر نفسـه من الاحترام الذى كان المصريون القدماء يولونه اياه بلا جدال ، ولذلك فقـد انحدر الى هذا الضرب من التمثيل الهزلى وتم ايقافه ، ومع ذلك فلا يزال القوم يمثلون هذه العروس بكتلة من الطين ، تقـام على بعد أقدام عـديدة من السد ·

(٢٥) ذلك هو المعنى نفسه الذى ينسبه ، فى هذه الحالة الى كلمـة **جبر** ، برغم تعارضها مع المدلول المعتاد ·

(٢٦) قلنا بعض شىء عن ذلك فى دراسـتنا للوضـع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ·

(٢٧) يرحل هذا الباشا من القسطنطينية عادة بعـد العيـد الصغير الذى يحل بعد الثلاثين من رمضان ، ويهبط الى الاسكندرية حيث يبقى حتى نحو نهاية شهر ذى الحجة : وعندما يصل الى القاهرة ، تذهب كل السلطات المدنية والعسكرية فى موكب كبير اليه ، تصحبها كل الآلات الموسيقية التى تستخدم فى الاحتفالات العامة التى قدمنا حصرا عنها من قبـل ، ولا يدوم هذا الاحتفال الى ما بعد الظهر ·

(٢٨) هذا الرقص الذى يمثل ايقاعه وزنا (مازورة) من ثلاثة أوقات، أليس له بعض تشابه مع رقص الساليين ، والذى يشير اليه هوارتيوس (هوراس) فى هذين البيتين :

« **باقدام بيضاء يهزون الأرض ثلاثا على عادة الأسلاف** »

(هوراس ، الأغانى ، الأغنية الأولى - البيت ٢٧)

(٢٩) ومع ذلك فقد راقبنا واحدا من الأعياد بدا لنا فيه أن هذه الآلة

الموسيقية لا تستخدم في الاحتفال به . وهـذا العيد الذى نجهل غرضـه ومناسبته معا يسمى عيد النحر أى عيد الذبائح ، وهـو يجىء كل عام فى العاشر من القمر الذى يظهر في بداية شهر ذى الحجة ، ويحتفل فيه بصلوات أكثر من المعتاد تتم في المساجد ، وبتجمعات أكثر عددا من المـألوف للطرق الصوفية المختلفة ، حيث يأتى الفقرا المنضمون اليها للصلاة وأداء أذكارهم أمام الأضرحـة التى أقيمت للشيوخ الذين يجلهم المسـلمون باعتبـارهم أولياء ، كذلك تتجمع هذه الطرق عند الأحياء من الشيوخ ، سواء كانوا من رجال الدين أم من رجال الشرع ليتلوا بعض سور (أو أرباع) من القرآن (الكريم) مع بعض التراتيل الدينية ، ويستخدم الفقرا فى هـذه الأنواع من الانشادات كل ما لديهم من قوة ومدى في الصوت ، وتكون نغماتهم ، أو بالأحرى ، صرخاتهم فى بعض الأحيان بالغة العنف حتى لتظنهم حشدا من المعتوهين أو المخبولين أكثر مما تظنهم رجال دين ورعين يمتلئون زهدا وخشوعا .

المبحث الرابع

عن الآلات الصاخبة شبه الجرسية

يوجد فى مصر ، كما يوجد فى أوروبا ، نوع من الآلات الموسيقية ، تنتمى فى جزء منها الى الجرسيات ، وفى جزء آخر الى تلك الآلات التى يقتصر دورها على مجرد احداث الصخب ، وحيث لا نستطيع ، دون أن نحدث خلطا أن نصنفها لا فى هذه الطائفة ولا فى تلك فقد عزمنا على انشاء طائفة خاصة بها وحدها ، وذلك بأن نشير اليها باسم **الآلات الصاخبة شبه الجرسية** وهذا النوع من الآلات ، هو ما نعرفه اليوم باسم **دف الباسك**(١) ٠

ونستطيع أن نحصى عند المصريين ، حيث تتنوع آلات الايقـاع ويكثر عددها عما هو الحال ، ربما ، عن أى شعب آخر من شعوب العالم ، أربع آلات مختلفة من هذا النوع وحده ، ولكل واحدة منها اسمها الخاص ، بالاضافة الى الاسم النوعى الذى يطلق عليها ٠ وهكذا ، فحين نشير الى هذه الآلات باسمها الشخصى فاننا نسميها **دف** أو **دايرة** ، أما الاسم الأول فهو كلمة صوتية* تحاكى الصوت الذى تحدثه الآلة عند الضرب عليها ، وتأتى هذه الكلمة من الفعل **دف** بمعنى ضرب ، وهى كذلك قد جاءت من الأصل نفسه الذى جاءت منه الكلمة العبرية **تف** ، أو أنهما بالأحرى كلمة واحدة جاء نطقها رقيقا فى الأولى ، ولفظت على نحو أشد فى الثانية(٢) ، أما اسـم دايرة فيشير الى الاستدارة ، أى يشير الى الآلة عن طريق وصف شكلها ٠

---

* كلمة يحكى جرسها صوت الشىء الذى تصفه (المترجم)

وكبرى هذه الآلات الأربع هى **البندير** . وهى مكسوة بجلد عنزة ، أما الوصلة ، أو الدائرة الخشبية العريضة التى يلتصق عليها الجلد فيثقبها ، فى سطحها ، بين مسافة وأخرى ، أربعة ثقوب تتسع بقدر يكفى لأن تعلق فيها شريحتان صغيرتان دائريتان من الصفيح ، اثنتان فى كل ثقب ، وفى داخل الآلة توجد ثلاثة ، خمسة ، أو سبعة أوتار من معى الحيوان مشدودة ، ونضيف عند ترددها ، الى رنين هذه الآلة ، الرنات التى تحدثها ، ويصل قطر هذا الصنف من الدفوف الى ٤٠٠ مم .

وهناك صنف آخر من الدفوف ، له على وجه التقريب ، الأبعاد السابقة نفسها ، وهو يختلف عن الصنف السابق فى انه يخلو من الأوتار المشدودة بداخله ، وفى أنه يحمل حلقات صغيرة بدلا من الصفائح الصغيرة المستديرة التى تتعلق بالثقوب التى ثقبت بها الوصلات .

اما الصنف الثالث من هذه الدفوف فيحمل اسم **طار** وهذه الآلة الموسيقية أصغر حجما من سابقتها ، ويكسوها كذلك جلد عنزة ، وتتدلى منها بالمثل صفائح مستديرة من الحديد ، تتعلق فى كل ثقب من ثقوب الوصلة فى محيطها ، اثنتين اثنتين ، ولكنها لا تحمل قط أوتارا مشدودة بداخلها .

ويسمى الصنف الرابع من الدفوف باسم **الرق** ، وهو أصغر صنوف الدفوف جميعا ، وليست له بالمثل أوتار مشدودة بداخله ، ووصلته كذلك مزودة بشرائح مستديرة من صفيح الحديد مثل الدفوف الأخرى ، ولكنه مكسو بجلد (سمكة) **بياض** .

ولا يمكن للمرء أن يرتاب فى أن هذا النوع من الدفوف يعود الى عصور ضاربة فى القدم ، وينسبه الشعراء تارة الى **القوريبانط***(٣) وتارة أخرى

* كهان الالهة كيبيل (المترجم) .

الى **الباخيات**(٤) ، وهو بصفة عامة مستدير الشكل ، ويغطى سطحه الأعلى (آحد وجهيه) بجلد(٥) ، أما وجهه الآخر ففارغ أى لايكسوه الجلد قط(٦) ، ومع ذلك فبدلا من الضرب عليه بالأيدى فقط ، على نحو ما كان يفعل الأقدمون(٧) ، فان المصريين — اليوم — ينقرون عليه بأصابع اليد اليسرى التى تمسك به ، الى جانب الضرب عليه باليد اليمنى ، وحيث أن أصابع اليد اليسرى لا يمكنها أن تصل الى بعيد ، فهى لا تنقر الا بالقرب من حواف سطح الدف ، ولذا تكون النغمات المتولدة عن ذلك ، أكثر حدة بكثير عن تلك التى نحصل عليها بالضرب باليد اليمنى ، عند المركز ، مما يؤلف بين هذين النوعين من النغمات تناقضا لا يسبب نفورا من أى نوع عند سماعه ، كما أنه يجعل من ايقاع هذه الآلة أكثر تنوعا وأثرى وقعا .

ولم يكن الأقدمون يعرفون ، فيما مضى وفيما هو مرجح كذلك ، هذا الفن ، (فن الضرب عليه) أو على الأقل فان ما نقرؤه عند الشعراء يحملنا على الظن بذلك ، فلم يكونوا يحصلون من هذه الآلة الا على نغمة حادة ذات صخب(٨) بحاء بعض الشىء(٩) .

ويختلف هذا الصنف من الدفوف (الرق) كذلك عن ذلك الذى يستخدمه المصريون المحدثون فى أن رق الأقدمين كان مكسوا بجلد بقرة(١٠) فى حين يكسى رق المحدثين بجلد عنزة أو سمكة بياض .

وفى الوقت نفسه فيبدو أن استخدام هذا النوع من الآلات الموسيقية قد ظل ، منذ العصور بالغة القدم وحتى اليوم شبه مقصور على النساء ، فقد كانت نسوة العبريين هن اللاتى يضربن عليها ، كما لا يرى المرء هذه الآلة عند الاغريق والرومان الا بين أيدى السيدات ، واذا كان القوريبانط يستخدمونها فذلك لأنهم قد تنازلوا عن جنسهم (ذكورتهم) عندما جردوا

أنفسهم من عضو الاخصاب ، أما فقرا (دراويش) مصر ، الذين نجد لحفلاتهم ورقصاتهم (أذكارهم) صلة قربى حميمة بحفلات ورقصات القوريبانط ، فحيث أنهم قد تحللوا من كثير من القيود والقواعد التى وضعها النبى أو التى تضمنتها تشريعات أخرى جاء بها الدين الاسلامى ، والتى حرم بموجبها على المسلمين ممارسة الموسيقى ، فانهم يستخدمون الآلات الموسيقية فى أذكارهم، وان لم يكن هؤلاء المتصوفين يمثلون خروجا على النظام الدينى أو المدنى ٠

ومع ذلك فلن نقدم أمثلة على أن الآلاتية ، وهم الموسيقيون المحترفون فى هذا البلد ، يستخدمون ، فى بعض الأحيان ، هذا النوع من الدفوف ، فهم يضربون عليها بين وقت وآخر ، لكن هذا أمر نادر الحدوث لحد لايمكن معه أن ننظر اليه باعتباره سلوكا معتادا ٠ ومما لا جدال فيه أن العلاقة القائمة بين أسلوب استخدام هذه الدفوف جميعا ، فى مصر اليوم ، وبين الأسلوب الذى كانت تستخدمه بها الشعوب القديمة هى علاقة واهية للغاية ، فقد تقبل العبريون هذه الآلة فى كل احتفالاتهم الكبرى ، العامة ، الدينية والدنيوية فكانوا يستخدمونها سواء عندما ينقلون تابوت العهد من مكان لآخر(١١) أو عندما كانوا يتوجهون بالشكر الى الله على بعض الأحداث السعيدة التى تجرى لأمتهم(١٢) ، وبعد أن يحرزوا نصرا ما(١٣) أو أثناء رقصاتهم وأغنياتهم الدينية(١٤) وفى عيد مولد (القمر) الجديد(١٥) وعند استقبال شخص ما والسير أمامه بشكل تشريفى(١٦) أو عند وداعه وهو ينصرف(١٧) وفى المادبة(١٨) والألعاب(١٩) وفى مباهج ومسرات الشباب(٢٠) ٠٠٠ الخ ، ومع ذلك فانهم لم يكونوا يستخدمونها قط فى أوقات الحداد أو الكوارث العامة(٢١) ٠ وكانت هذه الآلة عند الاغريق والرومان تدخر للاحتفال باسرار باخوس(٢٢) وريا(٢٣) وكيبيل(٢٤) ، ونادرا ما استخدمت فى المسرات الفردية أو المسرات المبتذلة ، كما لم يستخدمها العبريون فى أوقات الحداد

والكوارث*(٢٥) ٠

وعلى العكس من ذلك فان المصريين المحدثين لم يتقبلوا هذا النوع من الآلات فى أى احتفالات عامة رسمية أو سياسية ولا فى أية مناسبة جادة تحظى بشىء من أهمية ، فاستخدامها عندهم مقصور على المسرات والمباهج العائلية وحفلات الزفاف ، كما غدت وسيلة للترفيه عن النسوة فى أسار الحريم ، كما يدخل الدف عادة ضمن الآلات الموسيقية التى يمسك بها المهرجون والموسيقيون الجوالون الذين يسيرون فى أثر **الغوازى** ويصاحبونهن فى رقصاتهن ، وكذلك يعد من بين الآلات التى تصاحب المنشدين الذين يقومون بتسلية السوقة على مفارق الطرق وفي الميادين العامة ، وفيما عدا هذه الحالات فاننا لم نلاحظ أنها تستخدم قط اللهم فى رقصة جنائزية على جسد فلاح ، تلك التى وصفناها فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر(٢٦) ٠

ولا يمكن أن يكون هناك من أصل لهذا التعارض ، بالغ الوضوح ، بين استخدام الأقدمين لهذه الصنوف من الدفوف ، وذلك الاستخدام بالشكل الذى تقلص اليه عند المصريين المحدثين ، بالتأكيد ، الا ما أوصى به محمد المسلمين بأن يبتعدوا عن كل ما يتصل بممارسات وطقوس الديانات الأخرى ٠

* هذا التكرار موجود فى الأصل - المترجم ٠

الهــــوامش :

(١) ظننا أنه ليست هناك فائدة ترجى من أن نأخذ على عاتقنا تقديم هذا النوع من الآلات ، التى قد لا يمثل شكلها ، وقد أصبح مألوفا لنا ، شيئا بالغ الأهمية فى تفاصيل ، وبالتالى فاننا لم نرسمه ولم نحفره ٠

(٢) يلفظ الأسـبان هذا الاسم نفســه أدوفيه ويكتبونه فى لغتهم Adufe ، ولعلهم قد نقلوه عن العرب ٠

(٣) « **لقـــد اخترع الكوريبانتيس من أجـل هـذا القرص المستدير للطبلة والمصنوع من الجلد** » ٠

[يوريبيديس ، الباخيات ، البيتان ١٢٤ ، ١٢٥]

ـ « **كانت هذه ملكا للكوريتيس ، وتلك كانت من صنع الكوريبانتيس لقد اتخذن من الخوذات صناجا ومن الدروع طبولا** » ٠

[أوفيديوس ، التقويم ٢ ، الكتاب الرابع ، البيتان ٢١٠ ، ٢١٣]

(٤) « **ان طبول الربة الأم ريا من اختراعى** » ٠

[يوريبيديس ، الباخيات ، البيت ٥٨]

(٥) « **طبول طيبة الرقيقة سوف تقرع** » ٠

[بروبرتيوس ، الكتاب الثالث ، قصيدة ١٥ ، البيت ٣٣]

(٦) « **الطبول المجوفة** » ٠

[أوفيديوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الثالث ، البيت ٥٣٧]

ـ « **سيذهب أنصاف الرجال وتدق الطبول المجوفة** » ٠

[أوفيديوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ١٨٣]

(٧) نلاحظ بين النقوش فى الكثير من المعابد القديمة فى مصر العليا ، وفوق الأعمدة الأخيرة من واجهة المعبد الكبير فى جزيرة فيله ، وفى الطيفانيون الصغير بدندرة ، وفوق افريز المعبد الكبير فى الموقع نفسه ، رسوما لأشخاص يعزفون على هذا النوع من الدفوف ، وتظهر أيديهم اليمنى مبسوطة فوق وسط الآلة ٠

وقد قدم سـبون Spon فى بحوثه المثيرة عن العصـور القديمة ، ص ١٥٥ رسمين نقلهما عن ميداليات قديمة يمثل أولهما احدى الباخيات أما الآخر فيرجح أن يكون لكاهنة تمسـك بيدها دفوفا شـبيهة بتلك التى نتحدث عنها هنا ، وان يكن من يمسكون بهذه الآلات هنا يفعلون ذلك باتجاه أكثر ميلا ، فيما يبدو ، مما يفعل الأشخاص الذين لاحظناهم على المعـابد القديمة فى مصر ، مما أدى بنا أن نلمح عند سبون جزءا من وصلات دف الباسك ، كما نجد أصابع اليد اليمنى واليسرى متباعدة فى شخوص سبون

مما يؤدى بنا لأن نفترض أنهم ربما كانوا يأتون ببعض الحركات ويضربون فى الوقت نفسه على الدف ، على نحو ما يفعل اليوم من يمارسون الضرب على هذه الآلات ، فى حين أن أصابع العازفين ويدهم اليمنى ، فى الرسوم الموجودة على جدران المعابد القديمة فى مصر تكون مبسوطة ومضمومة الى بعضها البعض ومشدودة ، أما أصابع اليد اليسرى فلا نراها فى الرسوم ، وان يكن هذا الاختلاف عائدا ، فيما نظن ، الى أسلوب فناني هذه المعابد القديمة الذين كانوا ، جميعا ، يضفون شيئا من التصلب الى حركات رسومهم .

(٨) « **وكان الصدى المتناغم يصدر عن قرع الطبول** » .

[نونوس ، الديونيسيات ، الكتاب السابع والعشرون ، البيت ٢٢٩]

– « **بصوت الطبول المدوى** » .

[يوريبيديس ، الباخيات ، البيت ١٥٥ وما بعده]

– « **كيبيـلى بالقرب من مراعى الربـة الفريجية ، حيث يدوى قرع الصنج وصوت الطبول** » .

[كاتوللوس ، ك ٥٩ ، بيت ٢٠]

(٩) « **وفجأة قرعوا الطبول التى لم تكن ظاهرة للعيان فصـدر عنها صوت أجش** » .

[أوفيديوس ، مسخ الكائنات ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٩١]

(١٠) « **خذوا الطبلة المصنوعة من جلد البقر** » .

[يوريبيديس ، هيلينا ، البيت ١٣٦٣]

– « **وتقرع أيديهن الرقيقة (الطبول) المصنوعة من جلد الثور** » .

[أوفيديوس ، التقويم ، الكتاب الرابع ، البيت ٣٤٢]

(١١) « وداود وكل بيت اسرائيل يلعبون أمام الرب بكل أنواع الآلات من خشب السرو بالعيدان وبالرباب وبالدفوف وبالجنوك وبالصنوج » .

[سفر صموئيل الثانى ، الاصحاح السادس ، الآية ٥]

(١١) وداود وكل اسرائيل يلعبون أمام الله بكل عز وبأغاني وعيدان ورباب ودفوف وصنوج وأبواق » .

[أخبار الأيام الأول ، الاصحاح الثالث عشر ، الآية ٨]

(١٢) « فأخذت مريم النبية أخت هرون الدف بيدها وخرجت جميع النساء وراءها بدفوف ورقص » .

[سفر الخروج ، الاصحاح الخامس عشر ، الآية ٢٠]

(١٣) « وكان عند مجيئهم حين رجع داود من قتل الفلسطيني أن النساء خرجت من جميع مدن اسرائيل بالغناء والرقص للقاء شاؤل الملك بدفوف وبفرح وبمثلثات » .

[صموئيل الأول ، الاصحاح ١٨ ، الآية ٦]

(١٤) « ليسبحوا اسمه برقص بدف وعود ليرنموا له » .
[المزمور المائة والتاسع والأربعون ، الآية ٣]
— « سبحوه بدف ورقص وسبحوه بأوتار ومزمار » .
[المزمور المائة والخمسون ، الآية ٤]

(١٥) « ارفعوا نغمة وهاتوا دفا عودا حلوا مع رباب ، انفخوا فى رأس الشهر بالبوق عند الهلال ليوم عيدنا » .
[المزمور الحادى والثمانون ، الآيتان ٢ ، ٣]
(فى الأصل الفرنسى ، المزمور الثمانون ، الآيتان ٣ ، ٤ . لكننا لم نجد النص العربى مطابقا لهذه الاحالة فكان هذا التصرف) . (*المترجم*)

(١٦) « **ويستقبلونه بالتيجان والمشاعل ، ويقوده الجميع وسط الطبول والمزامير** » .
[سفر يوديت ، الاصحاح الثالث ، الآية ١٠]
« **ولكن (ايفيت) قفل عائدا الى (ماسفاه) وطنه ، وقابلته ابنته الوحيدة بالطبول والرقص** » .
[سفر القضاة ، الاصحاح الحادى عشر ، آية ١١]
« **ورفعوا أعينهم ونظروا هاهو ذا الحشد ، وجمع متراص يتقدم بمحض اختياره ، وفيه أصدقاءه واخوته فى طريقهم اليهم مصحوبين بالطبول والموسيقيين وأسلحة كثيرة** » .
[سفر المكابيين ، الاصحاح التاسع ، آية ٣٩]

(١٧) « لماذا هبت خفية وخدعتنى ولم تخبرنى حتى أتبعك بالفرح والأغانى بالدف والعود » .
[سفر التكوين ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٢٧]

(١٨) « وصار العود والرباب والدف والناى والخمر ولائمهم » .
[سفر أشعياء ، الاصحاح الخامس ، الآية ١٢]
وكان من عادة قدماء المصريين كذلك استخدام الدفوف عند اقامة الولائم وهو أمر يلومهم عليه كليمانس الاسكندرى ، التربية ، الكتاب الثانى ، الفصل الرابع . **(كيف ينبغي الترفيه عن النفس فى الولائم ص ١٤٣ ج) أما بالنسبة لآلات الناى والقيثارة ، والغناء والرقص والتصفيق لدى المصريين ، فانهم تعودوا على تمضية أوقات فراغهم بحماس عن طريق مثل هذه الآلات ، وكانوا يخرجون عن الحد وعن القواعد المرعية حتى « أنهم كانوا يدقون الصنج والطبول ويقرعون الآلات فى صخب** » .

(١٩) « سأبنيك بعد فتبنين يا عذراء اسرائيل ، تتزينين بعد بدفوفك وتخرجين فى رقص اللاعبين » .
[سفر أرميا ، الاصحاح الحادى والثلاثون ، الآية ٤]

(٢٠) « يسرحون مثل الغنم رضعهم وأطفالهم ترقص يحملون الدف

والعود ويطربون بصوت المزمار » ٠
[التوراة ، سفر أيوب ، الاصحاح الحادى والعشرون ، السطران ١١ ، ١٢]

(٢١) « بطل فرح الدفوف انقطع ضجيج المبتهلين بطل فرح العود » ٠
[التوراة ، سفر اشعياء ، الاصحاح الرابع والعشرون ، سطر ٨]

(٢٢) « **والآن احمل حيث افعال المخبولات توابع باكخوس ، اللائى تدق كل منهن طبولا تحت سفح جبل ايدا** » ٠
[أوفيديوس ، البطلات ، الكتاب الرابع ، البيت ٤٧]
« **اما اذا دعاهن احد الى اعياد باكخوس أو أعياد بان اوكولياس ، او أعياد الخصوبة ، فمن الصعب التحدث معهن اذ تدوى الطبول هناك** » ٠
[أريستوفان ، ليسستراتى ، البيت الأول وما يليه]
« **وعلى ذلك فان النساء فى ترفهن يقرعن الطبول مرارا لباكخوس** » ٠
[أريستوفان ، ليسستراتى ، بيت ٣٨٧ ، ٣٨٨]

(٢٣) « أى ريا المستحقة للتقديس ، يا ابنة الأسلاف الأول ، يا من تقرعين الطبول ذات التيجان المصنوعة من جلد الثور ، والتى تدفع بصوتها النشوة والجنون » ٠
[أورفيوس ، البيت الأول وما يليه]

(٢٤) « **أتيت الى معبـدك المقدس ، أيتها الموقرة ، مبتهجا بالدفوف السماوية التى ترقص (على نغماتها) كل الكائنات ، ايتها الربة الفريجية يا زوجة ساتورنوس ، ايتها المبجلة ، يا مغذية الحياة ، يا محبة للنجوم ، أتيتك سعيدا مبتهجا لاظهر لك ورعى وتقواى** » ٠
[أورفيوس ، البيت ١١ وما يليه]
« **حيث تدعوكن الدفوف والمزامير البيريكونتية المصـنوعة من خشب البقس** » ٠
[فرجيلوس ، الانيادة ، الكتاب التاسع ، البيت ٦١٩]

(٢٥) « ولا الباخيات حاملات الثورسيس ، ولا ضجيج الطبول » ٠
[يوريبيديس ، الكيكلوبس ، البيتان ٦٤ ، ٦٥]
« ولا ضجيج الصنج البرنزى ولا قرع الطبول » ٠
[يوريبيديس ، الكيكلوبس ، بيت ٢٠٤]

(٢٦) **ألغيت عادة استخدام دف الباسك فى الطقوس الجنائزية عند المصريين على يد على باشا بالقاهرة فى عام ١٦٢٦ فى شهر مايو ، ومنذ هذا التاريخ لم يستخدمه أحد قط فى هذه المناسبات ٠ أنظر أفكار ومقتبسات من مخطوطات المكتبة الأمرية ، المجلد الأول ، ص ٢٠٣ ٠**
Notices et Extraits des manuscrits de la Bibliothèque Impériale, Tom. I, P. 203.

الفصل الثالث

حول أنواع الطبول* المختلفة المستخدمة فى مصر ، وحول أطوال كل واحدة منها . وحول الغرض الذى تستخدم فيه ، وطريقة هذا الاستخدام

يكاد ينتسب هـذا النوع من الآلات الموسـيقية الى تلك الآلات التى لا يصدر عنها سوى الصخب المحض ، دون أن يعنى ذلك أنه يتعـذر علينا تمييز نغماتها ، كذلك ، فان المصريين لا يشيرون قط لكل واحدة من طبولهم باسم خاص وانما يطلقون عليها ، جميعا ، ذلك الاسم النوعى (طبـل) ثم يلحقون به صفة خاصة ، من شأنها أن تميزها عن غيرها من الطبول أو من الآلات الصاخبة .

أما عندنا ، نحن الذين لا نملك سوى نوع واحد من الطبول ، فاننا لا نستشعر مثل هذه الحيرة ، فاسم واحد يكفينا ويفى بالغرض ، ولن يكون هذا الاسم سوى كلمة صوتية ، تميز بشكل مقبول نغمة هذه الآلة أو بالأحرى أسلوب الدق عليها .

ويمكننا أن نحصى فى مصر أصنافا سبعة من الطبول ، تختلف ستة

---

* يستخدم المؤلف هنا كلمة Timbales وتعنى الدف أو الطبل أو الكوس ، ثم يستخدم كلمة Tambour التى درجنا على ترجمتها من قبل بالدفوف بمعنى الطبول التى تقترب نغمتها من آلات الصخب المحض ، ولكى لا نسبب حيرة للقارىء فقد اكتفينا باستخدام كلمة واحدة هى الطبل فى المفرد والطبـول فى الجمع عند الاشـارة الى هـذين النوعين من الآلات الموسيقية ، متصرفين بالحذف والاضافة أحيانا بما يؤدى الى وضوح المعنى المقصود من قبل المؤلف – المترجم .

منها فيما بينها • بعضها عن البعض الآخر ، سواء في الشكل أو المادة التي صنعت منها ، أما الصنف السابع فيختلف عن الستة الأخر في طريقة الضرب عليه ، وهناك من بين هذه الصنوف السبعة من الطبول ، خمسة تستخدم في المناسبات والاحتفالات الرسمية ، عندما تذهب كل سلطات المدينة مجتمعة نحو المكان الذي تدعوها اليه الدوافع التي أدت لتجمعها (أي لقيام هذا الاحتفال)(١) ، ويتمثل ذلك عادة في الأعياد أو مناسبات المباهج العامة . وفي هذه الأحوال ، تأتي السلطات الدينية على ظهور بغالها(٢) أما السلطات المدنية أو العسكرية فتمتطي صهوات جيادها ، وتصحب هؤلاء وأولئك تلك الآلات الموسيقية عالية الضجيج ، بالغة الصخب ، كثيرة الجلبة والطنين . ولن تكون هذه الآلات سوى الزمر والأبواق والصنوج والطبول والدفوف •

أما الطبول التي تستخدم في المناسبات الرسمية الكبرى ، فهي : **النقارية ، والنقرزان ، والطبل الشامي** ، أي الطبول السورية . **وطبلة الجاويج،** أي الشاويش(٣) ، **والطبل المجري** ، أي طبل الغرب ، وهذه كلها تصنع من النحاس ، ويكسوها الجلد ، كما هو حال طبولنا ، وان تكن هذه أكثر تجويفا بالنسبة لأحجامها ، عما هي عليه طبولنا •

ويشتمل **طبل النقارية** على طبلتين كبيرتين من النحاس ، من حجمين مختلفين ، **وإن ظلا** يحتفظان بنفس النسب التي تحكم أطوالهما كليهما ، فيما بينهما ، وتحمل هاتان الطبلتان على ظهر جمل أو بغلة ، يستخدم في الوقت نفسه مطية لمن يضرب عليهما ، وتقع أكبر الطبلتين(٤) الى يمينه ، اما الطبلة الأقل حجما فتوجد عن شماله ، وقد يبلغ قطر كبراهما ٦٥٠ مم من ناحية الوجه A الذي يشكله الجلد الذي يكسو فتحة الاناء النحاسي ويصل عمقه من مركز هذا الجلد C حتى قمة الجزء المحدب B ، فيما بدا لنا الى نحو ٥٣٢ مم ، ولا بد أن قطر كبراهما يبلغ نحو ٤٣٣ مم ، من ناحية

سطح الجانب A ؛ أما عمقها ابتداء من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحدب B فيصل الى ٣٢٨ مم ، ويدق على هاتين الطبلتين ، بالتبادل ، بواسطة عصوين X و Y أو بواسطة بيزرين* من الخشب ، وتسمى هاتان العصوان كما تسمى العصى التى تدق بها الطبول عامة باسم **القضابة**(٥) ، وتتفاوت الضربات التى تدق الطبلة الصغرى فى سرعتها فى الوقت الذى يضرب على الكبرى بضربات تتفاوت بطئا ، طبقا للايقاع الذى ينشده الطبال ، وهو الأسلوب الذى يتبع دوما بخصوص كل صنوف الطبول المزدوجة .

أما **النقرزان** فيتكون من طبلتين من حجم وسيط احداهما أكبر من الأخرى حجما وان ظلا يحتفظان على الدوام بالنسب نفسها فيما بين أبعادها ، كليهما ، ويرجح أن يكون الاسم نقرزان مكونا من **نقر** ويعنى الضجة أو الصوت أو يعنى فى اللغة القنية المستخدمة فى ألفاظ الموسيقى العربية الزمن الايقاعى الذى تحدده رنة الآلة التى تنقر عليها، ثم من الكلمة **زن** التى تعبر ، فى التركية والفارسية عن الحدث من الفعل ضرب ، وبالتالى فقد يكون معنى هذه الكلمة **نقر - زن : ما يصنع النقر** اى ما يحدد المازورة أو الوزن الايقاعى ، وتستخدم كلمة زن (أو زان) هنا ، فى المعنى نفسه الذى تستخدم فيه كلمة زدن ، وهى التى تعنى فى الفارسية **عزف أو ضرب على آلة موسيقية** ، سواء كانت هذه الآلة آلة نفخ أو آلة ايقاع أو آلات وترية، فيقال فى الفارسية **ناى زدن** أى عزف على الناى ، ويقال **دف زدن** أى نقر على دف الباسك (الدف ذى الجلاجل الذى سبق أن تحدثنا عنه) وكذلك **طبل زدن** أى ضرب على صندوق الطبل ، كذلك يطلق فى الفارسية اسم **طبل زن** على من يقوم بالدق على الطبل ، وهكذا يكون هناك محل كبير للاعتقاد بأن كلمة **نقر - زن** قد

---

* البيزر ، مطرقة ذات راسين .

تشكلت على النحو الذى استخلصناه ، وأن يكون لها كذلك المدلول نفسه الذى أعطيناها اياه ، ويركب من يقوم بالضرب على النقرزان فوق حمار بحيث تكون على كل جانب من جانبيه احدى الطبلتين ، وتأتى الكبرى الى يمينه ويمكن أن يبلغ طول قطرها من ناحية السطح A ٣٣٢ مم وأن يبلغ امتداد العمق أو التجويف بدءا من نقطة المركز C من السطح A حتى قمة الجزء المحدب B ٣٢٥ مم ، وتأتى الطبلة الصغرى الى يساره ، ويكاد يبلغ قطر سطحها A ٢٧٠ مم ، أما عمقها أو طول امتداد تجويفها بدءا من مركز هذا السطح C حتى قمة الجزء المحدب B فيصل الى ٢١٧ مم ، وأما طريقة الضرب على هذه الآلات فهى نفس طريقة الضرب على النقارية وليس هناك من فرق سوى أن العصوين هنا أصغر حجما .

والطبل الشامى أو طبل السوريين ، عبارة عن طبلة يتساوى عمقها (أى امتداد تجويفها فيما بين مركزى سطحيها) مع عرضها(٦) (أى طول قطر وجهها) ، ويبلغ طول قطر وجهها المسطح ٤٨٧ مم ، ولا يزيد عمقها ابتداء من مركز هذا السطح C حتى قمة تحدب السطح B عن ١٠٨ مم ، ويمسك من يقوم بالضرب على الطبلة ، بهذه الآلة معلقة بشكل رأسى فوق بطنه عن طريق قيطان أو سير يدور حول رقبته ، ويرتبط كل واحد من طرفيه الى حلقة ملحومة بحافة الآلة ، ويضرب على هذه الطبلة كذلك بواسطة عصوين صغيرتين .

اما طبلة **الجاويج** فطبلة صغيرة ، يستخدمها الجاويج أو **الجاويش** أو **الشاويش** عندما يشارك فى موكب سلطات المدينة ، حين تتجمع هذه فى المناسبات والاحتفالات الكبرى ، ويمتطى هذا الشاويش صهوة حصان ، ويمسك بيده اليسرى هذه الطبلة ، عن طريق قبضة توجد عند قمة B سطحها المحدب، ويضرب عليها باليد اليمنى بعصا صغيرة ، ولا يزيد قطر وجه

طبلة الجاويج (المسطح) عن ٢١٧ مم ، ويصل امتداد عمقها بدءا من المركز C حتى قمة B الوجه المحدب الى ١٦٢ مم .

واما الطبل المجرى أو دف الغرب ، فطبلة صغيرة لا يزيد قطرهـا عن ١٦٢ مم ويمتـد عمقها نحو ١٣٥ مم ، ولهذه الآلة كذلك عنق أو قبضـة للامساك بها ، ولا يتم الضرب عليها بواسطة عصا شأن الطبول السابقة ، واسا بواسطة طرف سير ، أى قطعة صغيرة من الجلد .

ومن جهة أخرى فهناك - كذلك - طبلتان أخريان لم تقبلا قط ضمن آلات الموسيقى المستخدمة فى المناسبات المدنية أو العسكرية وهما : **طبلة المسحر وطبلة الشيخ** ، ويطلق على الأولى(٧) اسم **الباز** ، وهى طبلة صغيرة لا تختلف كثيرا عن سابقتها ، الا فى أن الضرب عليها يتم بواسطة عصـا صغيرة من الخشب ، وفى أن جسمها لا يصنع دوما من النحاس(٨) ، ويسعى كثير من الطرق الصـوفية (طوائف الفقرا) الى تنظيم حركات رقصـاتهم أو أذكارهم على صوت هذه الآلة موزونا وموقعا ، على نحو ما تفعل - على سـبيل المثال - طرق **اللاوية**(٩) ، **والشـناوية**(١٠) ، **والعلـوانية**(١١) ، **والبرهامية**(١٢) ، **والسعدية**(١٣) ، **والخلوتية**(١٤) ... **الخ** .

اما **طبلة الشـيخ** فهى طبلة صغيرة يقـل قطرها عن نظيره فى طبلة الباز : وتصنع فى غالبية الأحيان من الخشب وليس من النحاس وهى الطبلة التى يستخدمها بعض الشحاذين فى مصر ، ولا سيما فى القـاهرة ، فمن الضرورى للغاية لبؤساء هذا البلد أن يلجئوا الى وسائل تعلن عنهم عندما يمرون بالشوارع كأن يغنوا ، أو يعزفوا على الناى ، أو يضربوا على طبول صغيرة ، فقد لا يستطيع هؤلاء (اذا ما لزموا الصمت) أن يحظوا برؤية الغير لهم ، فيجذبوا ، بالتالى ، اهتمام وعطف الخيرين الذين لديهم نية تقديم

العون لهم ، ما دامت كل البيوت توصد أبوابها عادة وكل النساء قابعات ، بعيدا فى أغوار الحريم(١٥) ٠

الهـــوامش :

(١) أنظر حواشي المبحث السابق ٠

(٢) وكانت هذه قديما في أوروبا ، كما هو حالها اليوم في مصر . الدابة التى يقتصر ركوبها على رجال الشريعة والدين ، وقد توقفت هذه العادة عندنا منذ وقت طويل ، وأصبح ركوبها مقصورا على البابا وحده ٠

(٣) سمعناها تلفظ في القاهرة شاويش ، وقد لفظها السيد (شفتجى) وهو قس قبطى من مواليد القـاهرة شاويش كذلك وكتبها لنـا بالعربيـة شويش ، وان نكن هنا نتبع الشكل الاملائى الذى تبناه دوم روفائيل وهو قس يونانى من مواليد القاهرة ٠ والمترجم من والى العربية ، فهو الذى كتب لنا الشكل الاملائى الذى نقدمه هنا ،(Chaouych) ونظن نحن أن هذا القس الرومى العالم على صواب لا يبين لنا حين يكتبها على هذا النحو ، وفى الوقت نفسه ، ونحن نكرر ، فاننا لم نسمع هذه الكلمة تلفظ قط فى القاهرة ، على نحو مختلف عن : شاويش ٠

(٤) لم نحضر سوى هذه الآلة وكذلك آلتين أخريين من حجم مختلف ، لأن الآلات الأخرى تنتمى الى هذين الصنفين ، طالما ظلت النسب بين أطوال هذه الآلات ، لا تختلف عنها فى هذين الصنفين ٠

(٥) ويسمونها فى التركية جوماق (أو شوماق) ٠

(٦) أنظر اللوحة CC ، الشكلين ٢٩ ، ٣٠ ٠

(٧) بينا فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى في مصر ، من يكون المســحر ، وكذلك الغرض الذى يسـتخدم فيه آلته الموسيقية ، وأسلوبه فى ذلك ٠

(٨) اذ تصنع هذه فى بعض الأحيان من الفخار أو من الخشب ٠

(٩) تسمى هذه الطريقة باسم مؤسسها جلال الدين الملاوى ، من ملاو في بلاد المغاربة ، أى بلاد البربر ، وللملاوية بيارقهم الخضراء ، ويتخذون شال عمامتهم من اللون نفسه ٠

(١٠) المقر الرئيسى لهذه الطريقة هو مدينة طنطا ، وهى احدى مدن الوجه البحرى أو منطقة البحر [كذا !] ومؤسس هذه الطريقة هو السيد (أحمد) البدوى ، ويتمايز هؤلاء ببيرق مصنوع من الحرير الأحمر ، وهو

أمر يخالف المبادىء الدينية عند المسلمين التى تحرم (على الرجال) استخدام الحرير والفضة والذهب والألماس وكلماينتسب لأمور الفخفخة والرفاهية ، وان يكن المحمديون شأن الفرق في كثير من الديانات الأخرى ، لا يلتزمون حرفيا بالمبادىء التى تبدو لهم بالغة الصرامة ، وهكذا يسير الشناوية عارى الرءوس ، اما اذا غطوها فانهم يحرصون على أن يكون شال عمامتهم دوما من لون بيرق طريقتهم نفسه ، أى من اللون الأحمر ٠

(١١) العلوانية هم أولئك الذين يحملون فى مناسبات بعينها ، مثل سفر المحمل ، أحجارا ضخاما تتدلى من رقابهم يدقون بها صدورهم ، أو يسيرون مسلحين بمدى مدببةأو بالخناجر، يضربون بهاعلى رءوسهم ووجوههم وعيونهم وصدورهم التى يكشفون عنها ، بل يتركونها فى صدورهم مدلاة لبعض الوقت ، فى أغلبية الأحيان ، مطلقين صرخات تبعث على الرعب ثم يسحبونها بعد ذلك ٠

(١٢) مؤسس هذه الطريقة هو سيدى ابراهيم الدسوقى ، وتتخذ هذه الطريقة بيرقها وعمامتها من اللون الأخضر ٠

(١٣) السعدية هم أولئك الذين يأكلون الثعابين نيئة ، وتستمد هذه الطريقة اسمها وأصلها من سعد الدين الشيباوى من بلاد العراق ، أما بيارقهم وشيلان عمائمهم فخضراء اللون ٠

(١٤) تأسست هذه الطريقة على يد أبى اليزيد البرهامى ، وتكون بيارقهم وكذا شيلان عمائمهم من اللون الأبيض ٠

(١٥) لا يكون مفتوحا أثناء النهار في مصر ، سوى المحال فى الأسواق أو محال التجار بصفة عامة ٠ ومن أية طائفة ، وكذلك المقاهى ، وهذه الأماكن وهى ليست محال للسكنى ، لا تمتلىء الا أثناء النهار ٠

الفصل الرابع

آلات الصخب والضجيج

فيما يبدو ، فان الجلبة والصخب والضجيج والضوضاء والتنافر الصوتي وكل تلك « النغمات » التي لا تحتملها الأذن الا بصعوبة بالغة ، لا تصنع قط بقصد أن تمتزج بحركات منتظمة وموقعة ، يؤديها عدد كبير من الأشخاص تجمعهم البهجة حيث تتجلى صورة طيبة للوئام وحسن التفاهم والعواطف الحنون ، وكل ما يؤلف سعادة المجتمع وانتظامه ، ولهذا فان الآلات التي لاتصنع سوى الصخب المحض ، والعاطلة عن أي طرب ، قد نحيت بصفة عامة عن مصاحبة الرقص ، عند الغالبية الساحقة من الشعوب ، لا سيما تلك الشعوب المتحضرة ، وبين الأفراد بالغي التهذيب والذين يتطلب مزاجهم المرهف أكبر قدر من الرقة عند اختيارهم لمباهجهم ومسراتهم ، ولذلك فان الطبول باعتبارها أكثر الآلات « الموسيقية » استعدادا لنشر الكدر والاضطراب في أحاسيس « سامعيها » ، وفي توليد مشاعر القلق والضجر أو في استنفار الغضب أو اثارة مشاعر الانتقام والحنق أو نشر الرعب والفزع طبقا لما ان كانوا يضربون عليها ضربات أكثر وهنا وتراخيا أو أشد قوة أو أعظم عنفا ، وتبعا لما ان كان ايقاعها أكثر أو أقل تساويا ، أكثر أو أقل سرعة أو بطئا ، فقد استخدمت هذه الطبول على الدوام بنجاح أكبر في الجيوش ، ووسط المعسكرات ، وفي أوقات التلاحم ، عما يحدث عادة في الأحوال الأخرى .

ومع ذلك فنحن نشك في أن يكون لهذه الطبول المستخدمة في المجال العسكري من قوة التأثير ما يعادل ما لتلك الصيحات المفزعة التي كان

يطلقها في وقت معا ، عند الشعوب القديمة ألوف الجنـــود ، وقد حفزت رغبتهم للقتال رؤيتهم العدو ، وفي لحظة اندفاعهم الجموح ، حاملين عليه ، تحرقهم رغبة متاججة في التلاحم والقتال ، وهكذا فان الاسبرطيين الذين كان الأمر بالنسبة لهم يقتضي ، عكس ذلك ، تقديم جرعة من الاعتـــدال تخفف من بسالتهم لا أن تستحثها لم يكونوا ليلجـأوا الى احـداث صخب لالهاب شجاعة مقاتليهم ، وانما كانوا يستخدمون النـاى ، باعتبـاره أكثر الآلات الموسيقية تطريبا وباعتبار أن نغماته الرقيقة ، بفعل حنوها ، وبأثر من صنوف الغناء الوقور التي تصاحبها ، وبفعل ما ثه من ايقاع هامس ، ينتظم نغماته العذبة كان أكثر الآلات الموسيقية قدرة على تهدئة مشاعر الاحترام التي تغلى وتدمدم وتضطرم في عروقهم وتستحث كل جندى من مقاتليهم دون أن تستنفر غضبه أو تهيج مشاعره ، ولا يقدم لنـــا التاريخ الحديث أى مثال عن استخدام طبول بمثل هذا الحجم الـكبير الذى لطبولنا العسكرية ، ولسبب أقوى عن اسـتخدام طبول هائلة الجرم للدرجـة التى تبلغها طبولنا الضخام . وتحمل الطبول طابعا همجيا لا يمكن أن يمحوها أن يضبط ايقاعها بأكبر قدر من المهارة ، وهذا النوع من الآلات التي جهلها الأقدمون وتستخدمها اليوم جيوش الغالبية العظمى من شعوب العـــالمين القديم والحديث ، لم يظهر ، فيما يبدو لنا ، في مناطقنا قبل أولى الغزوات التي قام بها تتار التركستان سواء في آسيا أو في أفريقيا أو أوربا ، بل اننا نوشك أن نكون على يقين بأنها قد نقلت عن طريق أبناء هذا الشعب الى البلدان التي غزوها ، وأن استخدامها لم يبدأ في الانتشار الا منذ هـــذا الوقت ، وانه قد ظل ينتقل من بلد الى بلد مجاور حتى وصـــل الى بقيـة البلدان الأخرى ، وفي النهاية فاننا على اقتناع تام بأن هذه الطبول تشترك في أصل واحـــد من الأصـــناف المختلفة من الـ كو Kou أى الطبـــول

المستخدمة حاليا فى الصين ، والتى تشبه كثـيرا تلك الطبول الضخام ، التى يطلقون عليها فى مصر ، كما نطلق عليهـا نحن فى أوربا اسم **الطبل التركى** ، وبمقدورنا أن ندلل على ذلك لولا أننا نخشى أن نسهب فى الأمر لأكثر مما ينبغى .

ويطلق على أكبر الطبـول حجما من بين الطبول التى يسـتخدمها المصريون المحدثون اسم **الطبل التركى** ، ويشبه صندوق هذا الطبل صناديق أضخم طبولنا الحربية والتى نطلق عليها بدورنا الاسم نفسه ، أى الطبـل التركى ، ومن جهة أخرى فان الضرب عليه يتم ، فى جانب ، بواسطة عصا تنتهى رأسها بمصد يكسوه الجلد ، ويضرب عليه فى الجانب الآخر بواسطة حزمة سيور من جلد ثور يسمونها **دربكة** .

ويحمل هذا الطبل الـكبير ، وكذلك من يقـوم بالضرب عليه ، فوق ظهر حمار .

أما النـوع الآخر من طبـول (الضجيج) فيسمى **الطبل البلدى** أى طبل البلاد (أو الطبل الوطنى) ، وحجم هذا الطبل أكبر من الحجم المعتاد لطبولنا العسـكرية وان يكن أصغر حجما من الطبـل التركى وفى الوقت نفسه ، فهو يعلق كما هو حال الطبول الحربية عندنا ، أمام من يقوم بالضرب عليه ، أى أن اسـطوانته تتخذ وضعا أفقيـا ، وتضرب بالطريقـة نفسها ، ويشارك هذا الصنف من الطبول فى ضروب الموسيقى المدنية والعسكرية .

وهناك صنف آخر من الطبول يسمونها **ضرابكة** (أو دربكة) وقـد رسمت هذه وحفرت فى هذا المؤلف بسبب غرابتها الفريدة اللوحة CC الشكل ٣١ . ويوجد فى صنفها درابكات بنيتها من الخشب وأخرى بنيتها من الفخار ، وتنتسب الآلة التى عملنـا على حفرها ورسـمها الى النـوع

الأخير ،واذ أثرناها على تلك التى صنعت من الخشب ، فقد بدت لنـــا ذات نغم أشد وضوحا وأكثر تقلا ٠

وتشبه هذه الآلة قمعا طويلا وواسعا ، وسنطلق على الجزء الواسـع والآخـذ فى الاتساع من هذا القمع باسم الاناء V ، أما الجزء الاسطوانى (المستطيل) فسنسميه بالذيل Q ، ويصـنع هـذان الجزءان من قطعة واحدة ، ويتخذ الاناء V من الخارج شكل مخروط مجدوع ومقلوب ٠ تميل حواف قاعدته X نحو الاستدارة ، ويصل طول هذا المخروط الى ١٠٨ مم ، ويبلغ امتداد أطول أقطـاره ، بسبب اسـتدارة زواياه ٢١٧ مم ، فى حين يصل طول قطر هذا الجزء نفسه ، فوق قاعدة الآلة مباشرة الى ١٤ مم فقط ، ويصنع مشدة التناغم لهذه الآلة T من جلد بياض مشدود ، ويلصق فوق حواف الاناء V ، ويبلغ قطر سطحه ١٩٢مم ، أما الذيل Q فاسطوانة جوفاء يصل طولها الى ١٩٤ مم ، ويبلغ قطر أنبوب هذه الاسطوانة ١٤ مم ، وفى النهاية فان الطول الاجمالى لهذه الطبلة يصل الى نحو ٣٠٢ مم ٠

وقلما ترى الدربكة الا بين أيدى المهرجين والمشعوذين والممثلين الهزليين الجـــائلين ، وأولئك الذين يصـــاحبون الراقصـــات العموميات المسميات **بالغوازى** ، وفى بعض الأحيان تتخذ منها بعض الاماء وسيلة للترفيه يتسلين بالضرب عليها ٠

وحين يراد استخدام هـذه الآلة ، يمسك بها تحت الساعد الأيسر ، بحيث يحمل مرفق هذا الساعد فوق الذيل Q ، وتشد عليها اليد اليمنى عند أعلى الاناء T ، وتستطيع أصابع (هذه اليد) أن تنقر فوق حـواف المشدة C ، ويضرب عليها بالتوالى ، باليد اليمنى فوق مركز المشدة C وبأصابع اليد اليسرى بالقرب من الحواف ٠

وقد سبق لنـــا أن تحدثنا عن الايقاعات المتباينة التى يحـددها على الدربكة من يقوم بالنقر عليها · وسجلنا ذلك فى شكل نوتات موسيقية ، ضمناها دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، الباب الأول ـ الفصل الثانى ـ المبحث الخامس ، ولهذا فاننا نحيل اليهـــا حتى لا تكرر ما سبق أن بيناه ·

الباب الرابع

حول الآلات الموسيقية التى تستخدمها الأمم الأجنبية

التى يتجمع عدد كبير من أبنائها فى مصـــر

فصل وحيد

حول الآلات الموسيقية التي تستخدمها

الشعوب المختلفة في افريقيا

المبحث الأول

حول آلات البرابرة والنوبيين

حتى نظل متسقين مع النظام الذى اتبعناه فى دراستنا عن الوضع الراهن لفن الموسيقى فى مصر ، فاننا ادخرنا لهذا الموضع ما لدينا لنقوله عن الآلات الموسيقية لدى النوبيين والأقوام الذين يجاورون الجندل الأول للنيل ، وحيث أننا لم نر من كل هذه الآلات الموسيقية سوى تلك القيثارة التى تناولناها من قبل تحت اسم **كيصار** ، فان ما سوف نورده عن بقية الآلات الموسيقية المستخدمة هناك قد حصلنا عليه (شفاها) من أبناء هذه البلاد ، والذين تعرفنا اليهم فى القاهرة أو فى صعيد مصر ، وسيقتصر ما نذكره عنها على تحديد اسم ونوع كل واحدة منها ٠

هناك اختلاف طفيف بين اسم الآلات الموسيقية من النوع نفسه ، فى تلك البلدان التى تمتد من جندل (شلال) النيل الأول حتى مدينة **دنقلة العجوز** أى دنقلة القديمة(١) ، وفى هذه البلاد يستخدم الناس صنفا من الآلات الوترية ، شبيها بالرباب ، ويطلقون عليه اسم **سيجرى** ، كما يستخدمون مزمارا يسمونه **سيجه** ، ونايا يحمل اسم **جارنجة** ، وبوقا يشيرون اليه باسم **جارنجا - تاوه** ، كما يطلقون اسم **سكارتى** على الآلة الموسيقية التى نسميها نحن **دف الباسك** (أى الدف ذا الجلاجل) ، أما الطبلة الكبيرة التى يسمونها فى العربية **النقارية** فيعرفها البرابرة ، وكل سكان بلدان ابريم باسم **نوجارية** ، وبعيدا عن ذلك ، فى بلاد النوبة يسمى الناس هذه الآلة باسم **نوجاره** ، **دورجه** أو **نحاس قتاها** ٠ كذلك يوجد فى

بلاد دنقلة نوع آخر من الطبول ، خشنة أو بدائية الشكل ، هى عبارة عن اناء كبير ، واسع وأجوف ، مصنوع من الفخار ، يشبه جفنة هائلة الحجم ، ويكسوه جلد عنزة ، ويطلقون عليهـــا هناك اسم **طبق** . أما الصـــندوق الضخم ، أو الطبل التركى فيسمى فى دنقلة **سلطانة دورجى** ويعني هـــذا الاسم نفس ما تعنيه عبارة الطبل أو الدف التركى ، ذلك أن كلمة دورجى تقابل هنا (أو هى تحريف) لكلمة تركى ، أما كلمة سلطانه ، التى تعنى السلطان ، فى هـــذه البلاد ، فتستخدم هنـــا ، كما هـــو الحـــال فى مصر استخدامات عدة ، منها استخدامها كصفة للاشارة الى ماهو موجود من عظمة وجمال وأفضلية للشىء فى نوعه (أى بين الأشـــياء الأخرى التى يضـــمها نوعه) ، وأما الطبل أو الصندوق العادى فيطلقون عليـــه اسم **كنا توكه** ، وهذ هو كل ما أمكننا أن نعرفه حول الآلات الموسيقية فى هذه البلاد .

الهـــوامش :

(١) يشير سكان هـــذا البلد الى مدينتهم على هذا النحو . وقد عرفنا منهم ، كذلك ، أن ملك هذه المنطقة كان يقيم فى هـــذه المدينـــة ، أما الملك الذى كان هنـــاك قبل أن نقطن القاهرة بإحدى عشرة ســـنة فكان اسمه **ساميله مزلتكى** .

المبحث الثاني

حول آلات الطرب ، وآلات الصخب ، والجرسيات التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم

سعيا منا وراء الحصول على قدر كاف من المعلومات أو الافكار ، حول الآلات الموسيقية التي يستخدمها الأثيوبيون ، ولا سيما الأحباش منهم ، على غرار تلك التي حصلنا عليها حول الفن الموسيقي عند هؤلاء الأقوام أنفسهم ، فاننا لم ندع فرصة قد سنحت لنا خلال الفترة التي وثقنا صلتنا فيها بالبطريرك والقسس الأحباش ، تفلت دون أن نهتبلها ، كما أن ما عرفناه عن طريقهم قد بدا لنا أحق وأجدر بالثقة حتى أننا وجدناه ، في كثير من النقاط ، يطابق ما أورده لابورد حول موسيقى الأحباش ، في مؤلفه عن الموسيقى ، المجلد الأول ، صفحتي ٢٦٤ ، ٢٦٥ حيث يقول هذا المؤلف :

« لا يعرف الأحباش سوى ست آلات موسيقية هي : النای ، والبوق أو النفير ، وصنفان من الطبول* ، والجلجل ، والقيثارة » .

صحيح أننا نستطيع أن نصنف على هذا النحو كل آلاتهم الموسيقيه ، ومع ذلك فان هناك من بين هذه الآلات ، في كل نوع بل ضمن كل صنف

---

* الترجمة بتصرف يقتضيه النقل الى العربية ، والصنف الأول هو ما يسمونه بالفرنسية Timbale أما الثاني فطبلة طويلة العنق يدق عليها بعصا واحدة — المترجم .

من النوع نفسه ، ما يستحق أن يتميز عن غـــيره من الآلات ، **وفى واقع** الأمر ، فانها تعرف ، هذه وتلك ، تحت أسماء خاصة أو أسماء فردية ، لن يكون مضيعة للوقت أن نوردها ٠

نســـــتطيع أن نحصى من بـــين الآلات الوترية ثلاثا أساسيات هى : **المسانقو** ، و **البجنا** ، و **الانزيزا** ، وأن نحصى من بـــين آلات النفخ خمس آلات هى : **الامبلتا** ، و **الزاجوف** ، و **الملكت** ، و **الغنتا** ، و **القند** ٠ أما آلات الايقاع فيبلغ عددها الثمانى ، أربع من بينها تعد من آلات الصخب المحض وهى : **النجارت** ، و **الكبرو** ، **و القندا** ، و **الأتامو** ، وأربع أخريات من نوع الجرسيات يسمونها **دزيناتسل** ، و **الدكا** ، و **القاكل**(١) ، و **الدولة** ، ممـــا يقفز بعدد الآلات الموسيقية ، كما نرى ، الى ست عشرة آلة متنوعة ٠

أما **المسانقو** فآلة وترية تعزف بالقوس ، وهناك آلات مسانقو شبيهة برباب المصريين ، وآلات أخرى صنعت فى شكل كمنجة ، وهناك من بينهـــا كذلك ما له أشكال متباينة لم يوضحوها لنـــا بشكل كاف ، ومع ذلك فكل آلات المسانقو ، مهما يكن شكلها ، فهى لا تحمل سوى وتر واحد ٠ ويبدو أن الاسم **مسانقو** ، فى الأثيوبية ، هو الاسم النوعى للآلات الوترية(٢) ، سواء تلك التى تعزف بالقوس أو تلك التى تنقر بالريشة أو بالأصـــابع ، ولهذا السبب ، بلا ريب ، فان هناك من يقابلون كلمة مسانقو الأثيوبية بكلمـــة أورجانون Organun فى الفولجـات* ، تلك التى تشير الى كل نوع من الآلات الموسيقية ٠

ونحدس نحن أن اسم هذه الآلة الموسيقية هو ذلك الاسم الذى يورده لابورد محرفا على هذا النحو : **مسنكو** ، وان يكن الوصف الذى يقدمه عن

---

* الـ Vulgate هى الترجمة اللاتينية لكتاب المقدس — المترجم ٠

الآلة التى تحمل عنده هذا الاسم يختلف كل الاختلاف عن الوصف الذى قدمه لنا القسس الأحباش عن آلة المسانقو المستخدمة عندهم ، فيقول لابورد : « تسمى القيثارة فى الأمهرية **بج** وفى الأثيوبية **مسنكو** ، وقد جاءت الكلمة الأخيرة من **سنكو** وتعنى : **نقر الأوتار بواسطة الأصابع** » . وقد أكد لنا القسس الأحباش أن آلة المسانقو لها عنق وأنها تعزف بواسطة القوس وأنه يوجد منها ما هو شبيه بالكمنجة وبنوع من الرباب ، وهكذا فان القيثارة تختلف بشكل أساسى عن هذه الآلات فى أنها غير مزودة بعنق وليست بها ملامس لتحديد تآلفها ، وفى أنها تنقر بالأصابع أو توقع بالريشة ، بدلا من أن يعزف عليها بالقوس . ومن جهة أخرى ، فلو أن

كلمة **بج** كانت اسما لآلة موسيقية فى اللهجة الأمهرية(٣) ، لكان مما يبعث على الدهشة البالغة أن ينسى القسس الأحباش الذين رجعنا اليهم ، والذين يتحدثون هذه اللهجة ويكتبونها ، أن يشيروا الى هذا الاسم من قريب أو من بعيد ، وهم الذين أبدوا حماسة بالغة لأن يقدموا لنا . حول الموسيقى الأثيوبية والآلات الموسيقية فى بلادهم ، معلومات ضافية ومفصلة للغاية على نحو ما طلبنا اليهم أن يفعلوا(٤) ، أما عن كلمة **مسنكو** فاننا ننظر اليها باعتبارها تحريفا لكلمة مسانقو(٥) تلك التى جاءت ، ليس من كلمة سنكو ، وهى كلمة ليست بالأثيوبية ولا بالأمهرية ، وانما من كلمه **سنقوا** التى تعنى حسب التوراة الأثيوبية ، وطبقا لما يذكره كاستيل ، أو بالأحرى طبقا لما يورده لودولف : **عزف (هو) على** الكيتارة ، وان يكن للكلمة نفسها ، تبعا لما يذكره القسس الأحباش معنى أوسع بكثير ، اذ تعنى لديهم : **عزف (هو) على آلة وترية ما ولا سيما الكمان الأوسط** .

أما **البجنا** فقيثارة(٦) ذات أوتار عشرة متزاوجة (أى كل زوجين معا) يرن الواحد منهما (من كل زوج) ثمانية الوتر الآخر ، وبالتالى فان هذه الآلة تعد نوعا من المجاديس ، لا تردد سوى خمس نغمات متباينة بمعنى

الكلمة ، مثل الكيصار ، وهى تنقر-شأن الآلة الأخيرة-بواسطة الريشة . وعلى هـذا يكون لابورد قد أخطأ حـين يقرر **ان الريشة (البلكتروم) لم تستخدم قط فى الحبشة** ، فمن طريق الوصف الـذى قدمه لنـا القسس الأحباش عن البجنا ، ومن الرسم الذى خطوه لنا بريشتهم تأكدنا أن هـذه القيثـارة وثيقـة الصلة بالقيثارة التى توجد فى قاعة **الكاردينال البانى** Albani والتى وردت بالدراسة التى قدمهـا لابورد عن الموسـيقى . المجلد الأول ، ص ٤٢٣ برقم (٧) ، وفى واقـع الأمر فاننا حين أطلعنـا القسس الأحباش عليها فانهم قد عبروا على الفور عن وجود هـذا التشابه الذى حدسناه ٠

وبدلا من أن توجد فى هذه الآلة طاس من الخشب ، كما فى كيصـار البرابرة ، يوجد صـندوق مربع من الخشب يبلغ طوله نحو ٢٧١ مم ، أما عرضه فيصل الى ٣٢٥ مم ، وأما سمكه أو عمقه بدءا من المشدة حتى أسفل الآلة فقد يصل الى ٩٥ مم ٠ وتوجد وسط المشدة شمسة كبيرة نجد أسفلها الرافعة التى تربط اليهـا الأوتار العشرة ٠ وعـلى الوصـلات ، فى أعلى الصندوق ، وعلى مسافة ٣٠ مم من الوصلات الجانبية ، ترتفع بشكل رأسى فوق الجسم الرنان عصوان أو رافعتان من الخشب ، واحدة من كل جانب ، لا يقل طول كل واحدة منهما عن ٣٧٩ مم على الأقل ، وتفضيان ، هـذه وتلك ، من ناحية الطرف العلوى الى عارضـة خشبية ، مماثلة لعارضـة الكيصار ، وبالاضافة الى الحلقات المصنوعة من القماش ، والتى تزود بهـا هذه العارضة ، وهو ما نجده أيضا فى عارضة الكيصار ، توجد كذلك فى البجنا « ملاوى » صغيرة (المفرد ملوى) على شـكل صليب ، تستخدم فى تسهيل دوران حلقـات القماش ، وتعلق ريشـة العزف الى واحـدة من الرافعتين ، وهى تسمى فى الأثيوبية **دهنيزا** ، وليست هذه سوى قطعة من

الجلد ، قد خرطت على هيئة رأس رمح ٠

ويعرف الأثيوبيون كذلك قيثارة ذات أوتار ثلاثة يسمونها **انزيرا**(٧) ، وقد صنعت هذه القيثارة ، التى رسموها لنا بريشتهم ، بقدر من العناية يقل عما بذل فى صنع القيثارة السابقة ، وصندوق جسمها الرنان مربع الشكل وان يكن أقل ارتفاعا من صندوق البجنا ، ولا تتخذ العارضة التى تحمل فوق الرافعتين اتجاها أفقيا على الدوام ، كما هو شأن القيثارات الأخرى التى تناولناها بالحديث ، وهى أكثر ارتفاعا عند الوسط عنها عند الجوانب ، بل ان قمتها ، فيما يبدو ، تنتهى بزاوية منفرجة للغاية ، والى هذا الجزء المرتفع من العارضة تربط الأوتار ٠

أما الناى الأثيوبى المسمى **امبلتا** فصنف من النايات ذات المنقار ، تثقبه من الأمام ثقوب سبعة ، أربعة منها على مسافة قصيرة من الفم ، وثلاثة أخر على مسافة ما تحت الأربعة السابقة ، كذلك توجد نايات من النوع نفسه بها خمسة وثلاثة ثقوب ، وهناك بالمثل صنف ثالث ليست به سوى ثلاثة ثقوب وثقبين ، موزعة ، فى الصنفين ، بالطريقة نفسها التى رأيناها فى الامبلتا(٨) ٠

وتعد آلة **الزجوف** نوعا آخر من النايات ، وثيق الصلة بناى المصريين ، وهناك من هذه الآلة ما هو مزود بستة ثقوب وهناك أخرى لا تحمل سوى ثلاثة ، وصنف ثالث ليس له سوى ثقبين ٠ ويخبرنا لابورد أن « الناى فى الأثيوبية يسمى **كوتز** وفى الأمهرية **أجدا** ، وشكله وسمكه هما شكل وسمك الناى الألمانى ، وان يكن العزف عليه يتم على نحو ما يحدث مع الناى ذى المنقار ، الذى يشبه فمه فم الكلارينيت ، ونغمته أنفية مثل نغمة المزمار خفيضة لا تعلو لدرجة كبيرة ، ولعلهم لم يكونوا ليقدروه فى بلده لو أن

نغماته كانت أكثر رقة » ٠

ولسنا نستطيع أن نجادل فى صحة هذه الرواية ولا أن نقرها . ما دمنا لم نر ولم نسمع أيا من الآلات الموسيقية الأثيوبية ، وان تكن كلمتا **كوتز** و **أجدا** قد بدتا غريبتين على القسس الأحباش عندما لفظناهما أمامهم(٩) ، ومع ذلك فلعلهما لو كتبتا بالأثيوبية أو الأمهرية لامكن هؤلا أن يفهموهما ، اذ يحتمل أن يكون ما تناول الكلمتين من تحريف طفيف فى هجائهما بالاضافة الى ما قد نكون قد أعطيناه لهما من نبرة تختلف عن تلك التى ينبغى أن تكون لهما ، وهذا أمر بالغ الترجيح لا سيما اذا كانت هاتان الكلمتان اللتان نلفظهما بالكنتنا الفرنسية ، قد أخذهما لابورد عن رحالة انجليزى أو ألمانى أو ايطالى ، ونطق هؤلاء يختلف كما تختلف لكنتهم عما لدينا — يحتمل أن يكون ذلك كله قد أثار حول الكلمتين دخانا كثيفا أضل القسس الأحباش عن التعرف عليهما ، وهذا احتمال مرجح ، لكن الأمر الذى نستطيع أن نفترضه ، هو أن يكون المؤلف (أو الراوية) الذى نقل عنه لابورد ، يتحدث عن الناى نفسه الذى وصفناه تحت اسم **امبلتا** ، وأن الاسمين **كوتز** و **أجدا** لا ينتميان قط لا الى الحبشية ولا الى **الأمهرية** وانما ينتسبان ، ربما ، الى كلمات واحدة من اللهجات الأربع عشرة التى تضمها الأثيوبية ، ليست معروفة من جانب قسسنا الطيبين ٠

ويطلق على البوق أو النفير فى الحبشية اسم **ملكت** ، وهو هناك آلة موسيقية عسكرية ، ومع ذلك فهم يستخدمونها فى الكنيسة ، وهناك منها ما هو كبير الحجم وما هو صغيره ، لا يصنع من أجزائها جميعا ، هذا الصنف وذاك من النحاس ، سوى الجزء الذى نسميه : فتحة البوق ، ويورد لابورد أن « النفير الأثيوبى يسمى **ملكتا** أو **ملكت** و **كرن**(١٠) أى القرن ، مما يشير الى الخامة التى كان يتشكل منها فى البداية » ثم يضيف لابورد : « أما الآن

فانهم يكونونه من قصبة بوص لايزيد اتساعها عن نصف بوصة (١٤ مم) ، ويصل طولها الى نحـو خمسـة أقدام وأربع بوصات (المتر و٧٣٢ مم) ، وتنتهى هذه القصبة الطويلة بفتحة بوق مأخوذة من عنق ثمرة قرع ، ويكتسى هذا البوق بجلد غزال أعد لهذا الغرض ، ولا تصدر عنه سوى نغمة بحاء ، ويعرف الأثيوبيون عليها ببطء عند زحفهم على العدو ، أما حين يتم العزف عليها بسرعة وقوة فائقتين ، فانه يكون من شأنها أن تلهب حماسة الأحباش حتى ليلقوا بأنفسهم فى أتون المعركة ، وسط صفوف العدو ، ولا يهابون الموت » .

ونحن من جانبنا ، نورد كل هذه الروايات ، واضعين اياها الى جانب بعضها البعض ، بينما لا نستطيع أن نصل لرأى قاطع بشأن دقتها أو عدم صحتها ، عسى أن يتمكن الرحالة الذين سيجتازون ، فيما بعد ، هذه المناطق النائية ، أن يقارنوها بمعطيات الواقع ، وأن يؤكدوا أو يحطموا هـذه أو تلك من الروايات ، ذلك أننا لا نثق بحقيقة شيء نرويه الا بعد أن نلاحظه بأنفسنا .

أما **القند** فبوقان مأخوذان من قرن بقرة ، وهم يستخدمونه فى أثيوبيا كآلة تنبيه أو انذار ، لتجميع الجنود خلال الليل فى أوقات الطـوارىء ، أو للنداء على القطعان (الضالة أو الشاردة) .

كذلك فليست **الغنتا** سوى قرن صغير أو بوقين وله نفس هيئة الآلة الموسيقية السابقة ، وان تكن هذه أصغر حجما ، ولا تستخدم هذه الا فى النداء على القطعان الشاردة .

أما **النجارت** أو **النجاريت**(١١) فهى الطبول الـكبيرة عند الاثيوبيين ، وهذه الكلمة ، نجاريت قد جاءت من **نجر** بمعنى أعلن أو نشر أو أذاع(١٢) ،

وهذا النوع من الآلات يوضع أمام الكنائس ويستخدم فى الاعلان عن بدء القداس ومناسبات العبادة المختلفة ، كما يستخدم لنشر واذاعة أوامر الحاكم أو وزرائه ، وهناك نجاريت من النحاس ، وهناك منها ما هو مصنوع من الخشب ، فأما النجاريت النحاسية ، فهى تلك التى تستخدم فى الكنائس أو تلك التى تكون تابعة للملك ، وأما الأخريات المصنوعة من الخشب فلا يستخدمها الا الافراد من العامة ، ونستطيع فى بعض الأحيان أن نعد ما يصل الى أربعين نجاريت فى الكنيسة الواحدة ، توضع اثنتين اثنتين : الصغيرة الى اليمين والكبيرة الى الشمال ، وعندما يخرج الملك فى موكب كبير ، أو عندما يشرع فى شن حملة ، تصحبه على الدوام ثمان وثمانون طبلة يحملها أربع وأربعون من البغال ، يمتطى ظهر كل واحدة منها طبال .

ويضرب على هذه الطبول الأثيوبية ، على نحو ما يتم بخصوص النقاريات أو الطبول المصرية ، بعصى أو بيازر من الخشب ، ويدق عليها بشكل ايقاعى بضربات مسرعة على الطبل الصغير ، وبضربات أقل سرعة على الطبل الكبير . يقول لابورد وهو يتحدث عن هذه الآلة نفسها : « ويطلق على آلة الطبل فى اللغتين (يقصد الأثيوبية والأمهرية) نوجاريت nogareet ، لأنهم يستخدمونها فى كل النداءات والبيانات العامة التى تسمى **نجر** ، وعندما يتم ضربها بأمر الحكومة ، لا يكون لهذه البيانات العامة قوة القانون الا فى المقاطعات ، ولكنها تصير قانونا عاما يسرى فى الحبشة كلها اذا كان الملك هو الذى أمر بدق هذه الطبول ، فالطبل علامة السلطة ، وفى كل مرة يعين فيها الملك حاكما أو قائمقام عام فى المقاطعة ، فانه يمنح من يوليه هذا المنصب طبلة وراية كعلامة تولية » .

وتتطابق هذه التفاصيل ، التى لم تذكر لنا قط ، مع شهادات القسس حباش الذين استقينا منهم وحدهم كل ما نورده هنا حول الآلات

الموسيقية فى أثيوبيا ٠

وتطلق فى الحبشة كلمة **كبرو** على صـندوق ضخم شـبيه بالصندوق الكبير الذى أسميناه هنـا : .Tambour Turc والـذى يسـمونه فى مصر بالطبل التركى وهو ما يعنى الاسم الفرنسى الذى نستخدمه نحن ، عـلى غرار ما يطلقون عليه فى النوبة اسم سلطانه دورجى وفى الصينية اسـم يا ـ كو Ya-Kou ٠ ويشتق الاسم كبرو من الكلمة الأثيوبية **كبر** بمعنى تشرف أو نال الشرف أو حظى بالتبجيل أو نال التكريم ، ولهـذا السبب يقولون بالأثيوبية **كيبور** بمعنى المبجـل ـ النبيل ـ الجـدير بالتقـديس ـ العظيم ـ اللامع على نحو ما يقولون فى العربية ـ **كبر وكبير** ، للاشـارة الى المعانى نفسها التى تقصد اليها الكلمات السابقة ، وهو أمر جدير بالملاحظة كذلك بسبب التماثل فى نطق هذه وتلك من الكلمات (الأثيوبية والعربية) ، فكلمة **كبرو** الأثيوبية اذا هى وصف نميز به الطبل الذى يشـار اليه على هذا النحو باعتباره الأكبر حجما والذى يعلق عليه القدر الأكبر من الأهمية٠ وهذه الآلة تربط وتعلق على غرار الصندوق التركى الكبير ، أمام من يقوم بالضرب عليها ، وهو يستخدم فى تحديد الايقاع فى الأناشيد الكنسية ، وفى تنظيم مسيرة الفرق العسكرية أثناء زحفها ٠

وقد خلط الرحالة الذين نقل عنهم لابورد روايته فى كل ما يتصـل بموسيقى الأحباش ، بين الكبرو وبين نوع آخر من الآلات الموسيقية يسمى **اتامو** ، ومع ذلك فان الفرق بين هـذين الصنفين من الطبول ، اذا ما كنا نحن بدورنا قد اسـتقينا معلومات صـحيحة ، ينتمى الى ذلك النـوع من الفروق التى يسهل تبينها ، وبامكان القارىء أن يحكم على ذلك بسهولة ٠

أما **القندا** فهى كذلك صنف من الطبـول يكاد يصـل قطرهـا الى

٤٨٧ مم ، ويبدو أن لها النسب والأبعاد نفسها التى للطبل الملكى فى غينيا والذى نجد رسـمـا له فى دراسـة لابورد عن الموسيقى ، المجلد الأول ، ص ٢١٩ ٠

ويستخدم الأثيوبيون كذلك آلة شبيهة بدف الباسك لدينا لتحديد حركة وايقاع رقصاتهم ، ويسمون هذه الآلة **أتامو** ، ولديهم منهـا صنوف ذات أطوال مختلفة شأن المصريين ، ومع ذلك فلا يبدو أن لآلات الأتامو هذه بعض ما يميزها فيما بينها ، بعضها عن البعض الآخر ، سـواء فى الخـامة التى تصنع منها أو فى عدد وشكل الأجزاء التى تشكلها فى مجموعها ٠

وفى بعض الأحيان يستخدم الأثيوبيون هذا الصنف من الآلات ، وفى أحيان اخرى يستخدمون غيرها مما ينتمى الى النوع نفسه ، أى كل ما يمكن جمعه من آلات الصخب بصفة عامة ، وذلك لاهاجة الأشخاص الذين لدغتهم الثعابين المسماة فى الأثيوبية **اباب** حتى يحولوا بينهم وبين النعـاس طالمـا كانوا تحت تأثير الدواء الذى وصف لهم(١٣) ٠

وقد بقى استعمال الجلاجل فى الحبشة منذ العصور السـحيقة حتى اليوم ، فهى البلـد الوحيـد الذى لا يزال النـاس فيه يحتفظون بهذه الآلة الموسيقية القديمة ، التى اشتهرت بأنها كانت تستخدم ، على الدوام ، قديما ، بواسـطة الكهنة المصريين عند احتفالهم بأسرأرهم المقدسـة ، ولأنها كانت واحدة من متعلقات إلهتهم بالغة التقديس ايزيس ، وهذه الآلة التى يسمى القسس الأحباش الى ارنانها على الدوام طيلة طقوس العبادات ، تسمى فى الأثيوبية **دسنادسل** ، وهى ليست مستديرة ، ولا هى حتى مقفلة من أعلى، على نحو ما كانت عليه الجلاجل قديما ، وهى مصنوعة من شريحة من الحديد أو النحاس أو الفضة أو حتى من الذهب ، كوعت بحيث يمتد طرفاها بشكل

متواز ، وبحيث يشكل المنحنى الذى ترسمه نصف بيضاوى . وهناك عارضتان من المعدن كذلك فى كل واحدة منهما حلقة مليئة بالثقوب ، تقسم امتداد كل واحد من جوانب المنحنى أو الكوع : الأولى عند الثلث الاول من هذا الامتداد ، والثانية عند الثلث الثانى . وعند قمة الانحناء يوجد عنق أو قبضة خشبية قد يصل طولها الى ١٨٩ مم .

ويستخدم القسس الأحباش هذه الجلاجل على نحو قريب مما كان يفعله الكهان فى مصر القديمة ، للتعبير عن حميتهم الدينية عند انشاد التراتيل وأداء الرقصات التى كانت تصاحب غالبية طقوس العبادة ، وهذه واقعة أخرى تؤكد ما أخبرنا به لابورد حول موضـــوع المزهر أو الجلجل حين يقول : « وهم يستخدمون الجلاجل فى الايقاعات العنيفة عند انشادهم المزامير . فيمسك كل قس جلجــلا يحركه بطريقة منــذرة متوعــدة ، يلوح به فى وجــه جاره ، وهــم يرقصون ويتقافزون ويلفون فى شكل حلقة ، وبأسلوب يقترب من البذاءة والفحش حتى ليبدو الواحـــد منهم أشبه بكاهن وثنى عنه بمسيحى » . وهذا حكم بالغ الجور بعض الشىء ، ولكن أيستطيع أمرؤ أن يكون على الدوام عادلا تجاه الشعوب الأخرى ، عندما يحكم عليها بموجب تقاليد تختلف عن تقاليدها ؟

ومـــع ذلك ، فسيان أكان يداخــل الأحباش ظن فى امكان أن يبــدو برقصاتهم شىء من مجون أو عدم احتشام ما داموا هم يظنون ، عكس ذلك ، أنهم سيرتكبون جرما بالغا لو أنهم قد أدوا هذه الرقصات خالية من هـــذه الحركات التى تعاب عليهم ، ذلك أن هذا التمثيل الصامت ، طبقــا لمــا قالوه هم بأنفسهم ، ينظر اليه عندهم باعتباره أشـــد ضروب التعبير حيوية عن ورعهم و: ماستهم فى الاحتفــال بشكل يليق بمجد الـكائن الأسمى(١٤) ، وكذلك فى التعبير له عن عرفانهم باعتباره منبع الحيــاة ومبدأ الحركة والذى

يبث الحياة فى كل الكائنات · أما عن تلك الحركة التى بدت منذرة متوعدة فانهم يرون أنهم لا يريدون بها أقل من هذا الذى يفهم منها ، ولقد لاحظنا ، فى مرات كثيرة ، وجود بعض شىء شبيه بهذا فى نقوش المبانى الأثرية فى مصر والتى حفرناها (رسمناها) فى هذا المؤلف ، ففى كل مرة نرى فيهـا (فى هذه النقوش) أشخاصا يبدو من حركتهم أنهم يهزون المزاهر أو الجلاجل ويلوحون بهـا فى وجه شخص آخر ، كما لو كانوا يقدمونها لهذا الآخر كى يقبلها ، فلابد أن هذه الحركة ، اذا لم تكن استنتاجاتنا خاطئة ، كانت تتم ، بصفة أساسية ، فى المناسبات الاحتفالية الكبرى ذات الشكل الدينى ، كما هو الحال فى حفلات التكريس وعقود الزواج ، وفى ابرام كل العهـود التى يقطع بها المتعاهدون فى حضرة الآلهة ، ولن تعوزنا البتة الشـهادات التى من شأنها أن تؤكد أو حتى تطابق هذا الرأى ، لو اننا شئنا أن نورد هنا كل ما جمعناه حول هذه النقطة عند المؤلفين القدامى ، ولا سيما الشعراء الاغريق واللاتين منهم ، ومهما بدت لنا هذه العـادات والممارسات أمورا تبعث عـلى الضحك فى البداية لمن هم غريبون عنها ، فانها لن تكون لديهم أنفسهم أقل مدعاة للاحترام عن ممارسات أخرى كثيرة (يعتادونها هم) ، لو أنهم عرفوا أو أدركوا المبدأ الذى تأسست عليه ·

ومع أن مسيحيى الحبشة يتبعون المذهب الانشقاقى نفسه (كذا) الذى يتبعه أقباط مصر ، فان الممارسات الدينية عنـــد الفريقين ليست ـ عكس ما كان ينبغى ـ هى نفسها هنـــا وهنـــاك · ذلك أنهم ، من هذه الزاوية ، يقدمون فيما بينهم تناقضات تبعث على عظيم الدهشة ، فالأحباش يكونون على الدوام فى حركة هيـــاج يمتلىء صخبا وضجيجا أثنـاء أدائهم لطقوس عباداتهم ، فى حين يظل الأقبـــاط على العكس من ذلك سـاكنين ، واقفين الساعات الطوال متكئين عـــلى عصيهم الطويلة التى يسمونها العـكاز ، أما

ترتيلاتهم الدينية فنادرا ما يقطعها صليل احدى الجرسيات ليست هي الجلاجل كما أنها ليست الطبول أو الدفوف على الاطلاق ٠

ولعل الآلتين الموسيقيتين اللتين يشترك فيهما اقباط الحبشة وأقباط مصر هما **التقا** و **القاكل** ، والأولى مسطرة كبيرة من الخشب أو الحديد أو النحاس تستخدم في الكنائس حيث لا يكون مسموحا باستخدام الأجراس ، وتشبه هذه الآلة الموسيقية من ناحية الشكل تلك التى يسميها أقباط مصر **بالناقوس**(١٥) ، ويضرب على التقا بالمثل بواسطة بيزر صغير من الخشب ويسمى الشخص الذى يقوم بالضرب عليها **متقا** ، ويترجم كاستل فى معجمه ذى اللغات السبع كلمة متقا بكلمتى Tuba (أنبوب) و buccina (بوقان ، بوق) ، ومع ذلك ، ومهما يكن الاحترام الذى يحظى به رأى هذا العالم ، فيبدو أنه هنا مثير للشكوك ، طبقا للطريقة التى استقبل بها القسس الأحباش هذا الرأى ، ذلك أن من غير المحتمل أن نفترض أن هؤلاء يخطئون فى معرفة اسم آلة خاصة ببلادهم ، بل فى الممارسة التى قاموا بها ، هم أنفسهم مرات عديدة(١٦) ٠

أما **القاكل** فليست شيئا آخر سوى مزهر تتدلى منه أجراس صغيرة ، ويبدو ان الأحباش ينسبون اليها الفضائل نفسها التى كان المصريون الأقدمون ينسبونها الى مزهرهم ، وهم يستخدمونها على وجه الخصوص فى القداس وحفلات التعميد ، وأثناء رفع الاله وفى مناسبات أخرى عديدة ٠

وأما النوع الأخير من الآلات ذات الصليل التى يتبقى علينا أن نتحدث عنها فهى الأجراس ٠ ويسمى الجرس فى الأثيوبية **دوله** ، ولا يسمح للمسيحيين الأحباش باستخدام هذه الآلة فى كنائسهم الا عندما تكون ديانتهم هى نفسها ديانة حكومتهم ، أما حين تختلف الديانتان فانهم لا يستطيعون استخدام الا آلة التقا ، كما استرعينا الانتباه من قبل ٠

وتوجد فى الحبشة ، كما هو الحال فى أوربا ، أجراس متنوعة الأحجام ومتباينة الرنين ، وهم يستخدمونها كذلك فى النداء على المؤمنين للعبادة وكذلك للاعلان عن المواقيت ، ومع ذلك فهذه الأجراس ليست معلقة كأجراسنا ، ولا يستطاع دفعها لارنانها عن طريق أرجحة مماثلة ، حيث يستطيع متعهد الجرس عندنا ، عن طريق مرات متعاقبة من جذب وارخاء الحبل المعقود الى قمة هذا الهيكل أو السقالة المسماة **الخروف** والتى انحصرت فى داخلها مقابض الجرس ، أن يحدث أرجحات لهذه الآلة ، تجعلها تصطدم على التوالى ، من حافة لأخرى بالمقرعة ، فالجرس عندنا هو الذى نؤرجح ، أما المقرعة فهى التى تبقى ثابتة . وعكس ذلك ما يحدث فى الحبشة ، فالمقرعة هى التى تتحرك والجرس هو الذى يبقى ثابتا متوازنا ، اذ يعمل متعهد الجرس على شد هذه المقرعة بواسطة حبل ينتهى اليها ، مما يؤدى الى ارتطام المقرعة بهذه ثم بتلك من حواف الجرس على التعاقب ، وبهذه الطريقة يتم ارنانه سواء عند النداء على مؤمنى الكنيسة أو لاعلان المواقيت المختلفة فى اليوم ، ولكى يتم تقدير الوقت ، يقوم متعهد الجرس بقياس طول الظل الذى يلقى به جسم ثابت بقدمه ، وطبقا لمدى امتداده يتعرف الرجل على الوقت .

ولولا أن الرهافة المتزايدة للغتنا قد تتسبب فى نوع من التحريف المهين ، يلحق باسم الأشياء التى تستخدم بشكل شائع أو شعبى ، لكنا قد سعينا ، على غرار بعض المؤلفين ، الى ضم السوط الى الآلات الصاخبة ووضعنا هذه الآلة عند الأثيوبيين والفائدة التى تعود من وراء استخدامها ، وقدم أصلها(١٧) ، وما ورد بشأنها عند أفضل الشعراء فى أشعارهم(١٨) بالغة النضج والاكتمال ، سامية الأسلوب ، ولتوسعنا فى ذلك بالقدر الذى يكفينا ـ كنا بالقطع سنفعل هذا كله لولا أننا نكتب دراستنا بالفرنسية .

ومع ذلك ، فبدون أن نلزم الصمت المطبق ازاء هذه الآلة ، وبدون أن

نتوقف عندها كذلك ، فسـوف نكتفى فقط بأن نقول انهم يسمونها فى الأثيوبية **دجراف** ، ثم نعد ذلك خاتمة لكل ما يتصـل بالآلات الموسيقية فى أثيوبيا ٠

الهـوامش :

(١) ينبغى أن تلفظ طبقـا لرأى لودولف فى قاموسـه : قاتكل ، (والترجمة هنا بتصرف) ٠ انظر :
قواعد اللغة الأمهرية ، ص ٤ ، وكذلك :
المعجم الأمهرى اللاتينى ، المجموعة ٣٧ ٠
[حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى]

(٢) جعل الأثيوبيون الذين قاموا بترجمة التوراة الى لغتهم من كلمـة مسانقو مقابلا لكلمة كيتارا ، على نحو ما نجد الأخـيرة مستخدمة فى كتاب المزامير عند الأحباش ، والذى تم نسخه نقلا عن التـوراة الأثيوبيـة ، وقد ترجمت هذه التوراة ، كما قيل لنا ، فى البداية عن النص العربى للكتاب المقدس ، ومع ذلك ، فحين تبين لقس أثيوبى ، درس فى روما ، أن هـذه الترجمة غير دقيقة ، فقد قام هو بترجمة أخرى للتوراة عن نصها اللاتينى ، وطبقا لهذه الترجمة الأخيرة ، جاءت كلمة مسانقو مقابلة لكلمة كيتارا ٠

[ثم يورد المؤلف نصوصا من المزامير باللغة الأثيوبية ويضع تحتهـا النصوص المقابلة فى اللغة اللاتينية وفيها جميعا تأتى كلمـة مسانقو مقابلة لكلمـة كيتارا مثال ذلك : المزمور ، الثـانى والثلاثون ، الآية ٢ ، الثـانى والأربعون ، الآية ٥ ، السادس والخمسون ، الآية ٩ ، السبعون ، الآية ٢٢ ، الثمانون ، الآية ٢ ، الحادى والتسعون ، الآية ٣ ، السابع والتسعون ، الآية ٧ ، السابع بعد المـائة ، الآية ٢ ، السادس والأربعون بعد المائة ، الآية ٧ ، الخمسون بعد المـائة ، الآية ٣ ٠

ثم يسوق المؤلف ملاحظة فحواها أن حرف الـ S فى الهجاء اللاتينى للكلمات المقابلة للكلمات الأثيوبية ينبغى أن تلفظ خشنة (ص) أما حرف الـ b فلابد أن نتكىء عليه عند النطق بعض الشىء ، حتى يصبح فى لفظه قريبا من حرف V] ٠

تعقيب :

بالرجوع الى النص العربى للكتاب المقدس تبين وجـود اختلافات فى أرقام المزامير والآيات وتم تصـويبها طبقا للنسخة العربيـة ، كذلك نورد نصوص الآيات التى استشهد بها المؤلف بالترتيب ، على النحو التالى :

٣٢ آية ٢ « احمدوا الرب بالعود ، بربابة ذات عشر أوتار ورنموا له »

٤٣ آية ٤ : « فآتى الى مذبح الله الى الله بهجة فرحى وأحمدك بالعـود

يا أللہ الهى »
٥٧ آية ٨ : « استيقظى يا رباب ويا عود أنا أستيقظ سحرا »
٧٠ آية ٢٢ : فأنا أيضا أحمدك برباب حقك يا الهى ، أرنم لك بالعود »
٨١ آية ٢ : « ارفعوا نغمة وهاتوا دفا و عودا حلوا مع رباب »
٩٢ آية ٣ : « على ذات أوتار وعلى الرباب وعلى عزف العود »
٩٨ آية ٥ : « رنموا للرب بعود ، بعود وصوت نشيد »
١٠٨ آية ٢ : « استيقظى أيتها الرباب والعود وأنا أستيقظ سحرا »
١٤٧ آية ٧ : « أجيبوا الرب بحمد ، رنموا لالهنا بعود »
١٥٠ آية ٣ : « سبحوه بصوت الصور سبحوه بصنوج الهتاف »
وهكذا نجد هذه الكلمة : مسانقو تقابل فى النص العربى للتوراة العود كما تقابل كلمة كبرو فى الآية ٢ مزمور ٨١ كلمة دف العزبية حسب النص العربى للتوراة — المترجم ٠

(٣) نلفظ ونكتب هذا الاسم على النحو الذى سمعناه يلفظ ورأيناه يكتب به على يد القسس الأحباش [أى أمرا Amara] بدلا من أمهرا Amhara وحتى يومنا هذا ظلت هذه الكلمة ، فى اللغات الأوربية تكتب Amhare أو Amharic

(٤) كلمة بج (بفتح الباء أو كسرها مع تسكين الجيم فى الحالتين) توجد بهذا المعنى نفسه فى المعجم الأمهرى اللاتينى الذى وضعه لودولف Ludolf ، باعتبارها مقابلة للكلمة الأثيوبية مسانقو ، واعتقد أنها الكلمة نفسها التى كتبها مؤلف هذه الدراسة بحثنا ، اذ أن المقطع الصوتى نا هو أداة تلحق بآخر الكلمات (حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى) ٠

(٥) كتبنا هذه الكلمة massaneqo بحرفى S مع أن حرف الـ S غير مضاعف فى الأثيوبية ، وذلك خشية أن يلفظها القارىء مثل حرف الزاى ٠ [اذا جاءت الـ S بين حرفين متحركين فى الفرنسية تلفظ Z] ٠

(٦) يقول لابورد : « صنعت القيثارة الأولى عند الأحباش من قرون عنزة تسمى **اجزن** ، تعيش فى أفريقيا » ثم يضيف :
« ويمكننا أن نرى شكل هذا الحيوان فى التاريخ الطبيعى من تاليف بوفون Buffon » ، وبعد ذلك أخذ الناس يستخدمون فى صنعها نوعا من الخشب ينمو فى هذا البلد ، ويبلغ طول القيثارات المصنوعة من هذا الخشب ما بين ثلاثة أقدام وثلاثة أقدام ونصف القدم » ٠

(٧) من الطريقة التى استخدمها مترجمو التوراة الأثيوبية فى ترجمة هذه الكلمة [انزيرا] فى المزمور ١٣٦ [فى التوراة العربية المزمور ١٣٥ الآية ٢ والكلمة العربية المقابلة هنا أيضا هى العود — المترجم] ٠
فاننا مدفعون الى الاعتقاد انهم لم يتبعوا قط التوراة اللاتينية ، كما

زعموا لنا ، وانما هم قد ترجموها عن النص العبرى ، ذلك أننــا نرى من ترجمتهم للآية الثانية من هذا المزمور [مقــابلة بين النص الأثيوبى والنص اللاتينى] ان كلمة ايزيراتينا تقابل على نحو دقيق ، فى النص العبرى ، كلمة كنوروتينو أى (قيثارنا) ، وليس كلمة أورجانا نوسترا Organa nostra التى نقرؤها فى التوراة اللاتينية ، والتى تعنى كل أنواع الالات الموسـيقية بشكل عام ، وهكذا فان كلمة **أنزوا** فى صيغة المذكر وكلمة **أنزوت** فى صيغة المؤنث تعنى **أنه أو أنها عزف أو عزفت على هذه القيثارة** .

(٨) يحدثنا لابورد أو الرحالة الذين نقل - هو - عنهم ، عن نوع من النايات من هذا الصنف ملحق بقربة ، ويتلقى عن طريقها النفخة التى تصنع نغمته ، يطلق عليه اسم **نيبيلة** ، ثم يضيف « بأن هــذه الآلة من الآلات الموسيقية الأثيوبية انما هى صنف من الناى ذى المنقار ملحق بقربة يتزود منها بالنفخات » ثم يقول : « وهكذا نرى أن هذه الآلة تشبه كثـيرا مزمار القربة الذى نطلق عليه عندنا اسم موزيت Musette وكلمــة نبل فى العبرية تعني قربة أو جرة » . وحيث أن لابورد قد قرر ما قاله بشأن النبل بينما هو يتحدث عن آلات ليست حبشية قط ، فقد فاتنا أن نرجع بشـأن روايته هذه الى قسس هذه البلاد ، وكنا عندما نلتمس المشورة منهم لانحصل على أية معلومات بهذا الخصوص ، ومع ذلك فلعل الآلات نفسها التى رأيناها فى مصر ، وتحمل اسم **زقرة** ، تكون قد عرفت تحت اسم نيبيل Nibile وهى كلمة تتماثل تماما مع الكلمة العبرية Nebel والكلمة الفرنسية Nable

(٩) فى المعجم الأمهرى - اللاتينى الذى وضعه لودولف ، ص ٦٤ نجد كلمة أجدا بمعنى Arundo و Calamus والعظمة التى يسمونها Tibia - حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى .

(١٠) هذه فى الواقع هى الكلمــة التى جعل منهـا مترجمو التوراة الأثيوبية مقابلة للكلمة العبرية **شوفار** التى تعني البوق أو النفير ، وهــذه الكلمة التى نقدمها بحروفها اللاتينية Keren طبقا للطريقة التى نطقها بهـا أمامنا القسس الأحباش ، نجدها فى المزامير ٤٦ الآية ٦ ، ٨٠ الآية ٣ ، ٩٧ الآية ٦ [وفى التوراة العربية المزامير ٤٧ الآية ٥ ، ٨١ الآية ٣ ، ٩٨ الآية ٦ ، أما المقابل العربى فقد جاء بالترتيب التــالى حسب المزامير والآيات : بصوت الصور ، البوق ، بالأبواق وصــوت الصــور - المترجم] - لكننا (والكلام يعود للمؤلف) فى الآية الأخيرة نجد الكلمتين الأثيوبيتين **بختاتز وتزيروت** واللتين تعنيان : بواســطة الأبواق الحربيــة فى حين أن الـكلمة الأثيوبية قرنه هى التى تقابل الكلمة العبرية شوفار التى قوبلت فى الترجمة اللاتينية بكلمة Cornu (قرن) ، ألا يبدو مرجحا بقدر كاف أن تكون كلمة قرنة الحبشية ، عندما أطلقت على آلات النفــير أو الأبواق الأولى التى كانت تصنع من القرون ، قد غدت بالتالى الاسم النوعى أو العام الذى يطلق على كافة الآلات الموسيقية من هــذا النوع ، على الرغم من أن آلات النفير المعدنية ، التى ابتكرت بعد ذلك ، اتخذت لنفسها ، فى الوقت ذاته ، اسما

خاصا بها ، فاذا ما تقبلنا هذا الافتراض ، فسوف تتبدد كل الشكوك وتتضح فى الوقت نفسه لماذا ظلوا يطلقون حتى الآن على البوق الأثيوبى اسم قرنه أى القرن ٠

(١١) يكتب لابورد هذه الكلمة نوجاريت Nogareet مما يجعلنا نستخلص أنه قد نقل عن رواية أحد الرحالة الانجليز ، ذلك أنهم لايكتبون هذه الكلمة فى الانجليزية الا على هذا النحو لتعادل لفظنا نحن اياها Nogarit وهى الطريقة التى يلفظها بها القسس الأحباش ٠

(١٢) من الفعل العربى نقر جاء الاسم نقاوية الدال على آلة ايقاع صاخبة والذى يشير الى الطبول الضخام الشبيهة بالنوجاريت عند الأثيوبيين ٠ ألا تدل هذه العلاقة القائمة بين الكلمات العربية والأثيوبية التى تطلق على هذا النوع من الآلات لتشير الى الأشياء نفسها على قيام صلات قربى حميمة بين هذه العبارات ؟

(١٣) وينحصر هذا الدواء فى البول البشرى الذى يأمرون المرضى بتجرعه ٠ كذلك يعرف الأحباش خاصية بول البقر فى علاج الاستسقاء ، كما يستخدمونه هنا فى علاج الحمى المسماة ٠ ندد ٠ فعندما تهاجم هذه الحمى أحد الأشخاص فانه يبدأ فى عب الماء بشكل مفرط لتهدئة العطش الحارق الذى يحس به ، فاذا لم يتم اللجوء على وجه السرعة الى بول البقر يكون هذا الشخص فى حكم المعرض للاصابة بمرض الاستسقاء ، ويتم خلط هذا البول بقليل من الزبد ، ويسخن الخليط معا ، ويعطى للمريض الذى يجد نفسه معافى بعد بضعة أيام ٠

والندد حمى ملتهبة ، تهاجم الناس على الدوام فى المناطق الواطئة المليئة بالمستنقعات ، ولا سيما بعد أن تغرقها الأمطار الكبرى ، ذلك أن المياه التى تتسرب الى باطن الأرض ، تؤدى ، عندما تجففها الشمس ، الى حدوث عفن وتحلل يتصاعد منه أبخرة فاسدة ونتنة ، تحمل الأمراض القاتلة ٠ ولكى يتقى الأثيوبيون خطر هذه الأمراض يدهنون أجسادهم عادة بالزبد أمام النار ٠

ولابد أن يكون الأثيوبيون قد عرفوا مثلنا مسحوق أو تراب البارود وخاصيته فى تنقية الهواء ، ما داموا يعملون على احراق بعض منه فى الأماكن التى يسكنها أناس هاجمتهم الحمى المعدية التى يسمونها فرا ، وذلك وقاية لمن يأتون لزيارتهم أو حمل العون اليهم ٠

وهناك أمراض أخرى مثل الجدرى المسمى بالأثيوبية كوفينى ، والحصبة المعروفة هناك باسم انكليس ، كذلك المتت أى لفحة الريح ، وهو ما يحدث عندما يتعرى شخص يتصبب عرقا ، بغتة وبدون أى تحوط ، عند هبوب الريح ، ويعتقد الأثيوبيون انهم يكونون أقل عرضة للفحة الرياح اذا دهنوا أجسادهم ، كذلك فانهم يواظبون على هذا السلوك حتى انهم يؤدونه كل يوم اذا ما أمكنهم ذلك ، وفى الوقت نفسه فلا يفوتهم قط القيام به كلما شرعوا فى السفر ، وفى هذه الحالة تتخذ بعض الاحتياطات الوقائية التى لايهملونها

مطلقا ، فعلى سبيل المثال فان سكان مدينة أكسوم ، فى الحبشة ، وقبل أن يبدأوا السفر يطلبون الى الطبيب أن يحدث لهم قطعا أو حزا على هيئة صليب بالقرب من الكتف ، حتى يستطيع مواطنوهم أن يتعرفوا عليهم عندما يلقونهم فى الطريق ، فيقدموا لهم العون اذا كانوا فى حاجة اليه . ويتم هذا الحز أو القطع بسكين حادة للغاية ، ولكى يظل أثرها باقيا فانهم يحشونه بمسحوق البارود .

(١٤) تأسست هذه الرقصات ، التى ظلت قائمة فى هذا البلد ، فى طقوس العبادات الدينية ، منذ زمان لا تعيه الذاكرة وحتى اليوم ، على هذا المبدأ القديم الذى خلده لنا بلوتارك (بلوتارخى) والذى يقول بأن الأشيا لابد أن تظل فى حالة حركة دائبة حتى لا تكون عرضة للتلف ، وأن الناس عن طريق هذه الحركة التى لا تنقطع يتقون شرور طيفون .
انظر بلوتارك ـ قصة ايزيس وأوزيريس ـ ترجمة أميو ص ٣٣١

(١٥) انظر فيما بعد ـ المبحث الخاص ـ بالآلات الموسيقية عند أقباط مصر .

(١٦) فى الأثيوبية الفصحى تأخذ كلمة **متقا** بالتأكيد المعنى نفسه الذى يعطيه لها لودولف وكاستل ـ حاشية من وضع المسيو سلفستر دى ساسى.

(١٧) كانت السياط تستخدم ، شأن الآلات الصاخبة الأخرى ، فى أعياد باخوس وكيبيلى ، طبقا لما يخبرنا به فوسيوس Vossius . وكانوا يشكلون من صخب هذه الآلة نوعا من الهارمونى .
ويخبرنا البعض كذلك أن التتار الذين فتحوا الصين ، كانوا يستخدمون السياط بدلا من الأبواق وانهم كانوا ، بضربة سوط واحدة ، يحدثون ثلاث نغمات تسمع الواحدة منهن بعد الأخرى .

(١٨) مثال ذلك ما يقوله عنها فرجيل فى الكتاب الثالث من زراعياته البيت ١٠٣ وما بعده : « **الا تراهم وهم يتسابقون الى النزال فى الساحة ويندفعون فى سباق العربات ، الا ترى آمال الشباب وهى تفور ، وقلوبهم وهى تتقافز وتدق من الخوف ، انهم يقفون بالسوط المستدير ، ويضربون بالسير الجلدى وهم منحنون للامام ، فتطير العربة فتوة وحمية** » .
ثم يعود المؤلف نفسه فيتحدث عن السياط فى الكتاب الخامس من الاينيدة (الانيادة) ، البيت ١٤٤ وما بعده :
« **وحتى فى سباق العربات ذات الجوادين لم تكن العربات تنطلق بمثل تلك السرعة المذهلة عندما كانت فى طريقها الى المضمار بعد أن تنطلق من معاقلها ، كذلك لم يكن سائقو العربات يهزون الأعنة بمثل هذا العنف وهم فوق خيولهم المتدافعة ، وعندما ينحنون للامام كى يضربونها بالسياط** » .
وفى بعض الأحيان كذلك كان الناس ، فى زمن الأقدمين يستخدمون السوط كشارة قيادة ، طبقا لما تخبرنا به هذه الأبيات من الانيادة ، الكتاب

الخامس ، البيت ٥٧٧ وما بعده (٣ أبيات) :

« وبعد ان ركبوا خيولهم فى خيـــلاء وسط الجمهور كله وامام أعين ذويهم وبينما هم مستعدون أعطى ابيتيديس اشارة البدء من بعيد لهم بصيحة وفرقعة من سوطه » .

المبحث الثالث

حول الآلات الموسيقية ذات الصليل
التى يستخدمها اقباط مصر

ويبلغ عدد الآلات ذات الصليل ، التى يستخدمها أقباط مصر فى كنائسهم أربع آلات هى: **الكاسات** ومفردها **كاس** ، **الجلاجل** ومفردها **جلجل** و **المراوح** ، و **الناقوس** ٠

وليس لكاسات الأقباط ميزة خاصة تميزها ، فهى الصنوج القديمة نفسها ، وتتخذ الشكل نفسه وتصنع من نفس المعدن الذى تصنع منه ، وتتشكل ، صنوج المصريين المحدثين ، وان تكن هذه الآلات غير مستخدمة الا من قبل الأقباط الكاثوليك الأروام ، أما المنشقون (كذا) فيستبدلون بها الناقوس ٠

وتصنع الجلاجل من النحاس ، وتتخذ شكلا نصف بيضاوى ، ويبلغ قطرها ١٣٥ مم ، وتعلق الجلاجل فى داخل الكنيسة ، ويستخدمها الأقباط بالطريقة نفسها التى يستخدمها بها الأحباش ٠

أما المراوح(١) فعبارة عن قرص من الفضة ، وفى بعض الأحيان من الفضة المذهبة ، تعلق حولها الجلاجل ، على مسافة ٥٤ ملليمترا من حافتها ، وقد يصل قطر هذا القرص الى ٣٥٠ ملليمترا ، ولا يزيد سمكه ، فيما يبدو ، عن أربعة ملليمترات ، ويوجد أسفل القرص ساق جوفاء من المعدن نفسه ، تدخل فيها عصا خشبية يكسوها فى بعض الأحيان صفيحة فضية ، وقلما يزيد طول هذه العصا عن المترين و ٢٧٤ مم ٠

وتستخدم المراوح بين المسيحيين الأقباط والسريان والأرمن ، سواء

الكاثوليك الأروام من هؤلاء أو المنشقين النساطرة ٠

ويسمى ناقوس الأقباط النساطرة **الناقوس المفرد** أى غير المزدوج ،ويطلق عليه هذا الاسم تمييزاً له عن آلة أخرى يسمونها **الناقوس المزدوج** ٠ ويصنع الناقوس المفرد من خشب الجوز(٢) ، ولا يزيد ارتفاعه عن ٣٢٥ مم ٠ بعرض يصل الى ٤١ مم وسمك يقدر بتسعة ملليمترات ، ويمسك الناقوس باليـد اليسرى من أحد طرفيه ، ويشد عليه بقوة بالابهام ، فى حين تضرب عليـه اليد اليمنى بعصا طويلة ، يبلغ طولها ٢٤٤ مم ، وقد يصل قطر ثخانتها الى ١٤ مم ، وتنتهى هذه العصا برأس مستدير ، يبلغ قطره نحو ٤٧ مم ، وهو الطرف من العصا الذى يدق به على الناقوس(٣) ٠

وهذه الآلات الرنانة ذات الصليل لا تصاحب التراتيل الكنسية قط ويقتصر استخدامها على الاعلان عن الطقوس المختلفة التى لابد من القيام بها خلال حفلات القداس ٠

الهـــوامش :

(١) انظر اللوحة CC الشكل رقم ٣٣ ٠

(٢) **من خشب الجوز** ، على هذا النحو أشير الى هذا الخشب٠ ونحن من جانبنا لم نر الناقوس عن قرب يكفى لكى نتأكد مما ان كانت هذه النواقيس تصنع حقيقة من هذا النوع من الأخشاب ، على نحو ما قيل وكتب لنا ، ومع ذلك نهذا أمر تكتنفه الشكوك ، لأن هذا الخشب ، وهو من النوع المسامى ، كما أنه خيطى أو ليفى للغاية ليس جافا (صلبا) ولا متماسكا مسمطا بقدر يكفى أن تكون له المرونة اللازمة لاحـداث الرنين ، ومن المرجح أن هنـاك خطأ ما ، ولعلهم قد كتبوا لنا : **من خشب الجوز** فى حين كان المقصود هـو **من خشب اللوز** ٠ ولو كان لدينا وقت كاف لاتمام كافة بحوثنا فى مصر ، ولو أمكننا أن نمحص على راحتنا كافة المعلومات والأفكار التى حصلنا عليها ، لكنا بلا جدال قد أضفنا الكثير من الأمور التى لا تزال بالنسبة لنا فى طور التمسى ، ومع ذلك فقد تحققنا مما بدا لنا فى حاجة لأن نتأكد ، وعلى الرحالة الذين سيذهبون الى هذا البلد من بعدنا ، أن ينوبوا عنا ، ليعوضونا عما لم نستطع القيام به ٠

(٣) انظر اللوحة GC ، الشكل رقم ٣٢ ٠

المبحث الرابع

عن الآلات الموسيقية الفارسية والتركية

فيما عدا الكمنجة الرومى ، وربما العود كذلك ، فان كل الآلات التى وردت فى اللوحة AA تكاد تـكون هى الآلات نفسـها ، جميعـا ، التى يستخدمها الفرس والاتراك ، أو قل أنها لا تختلف هنـا وهناك فيما بينها الا اختلافات طفيفة للغاية ، ويكاد هذا الاختلاف ينحصر فى نسب أطوالها ، ومع ذلك فـان الائتلاف النغمى فى هذه الآلات ، كما فى تلك ، هو نفسه عـلى الدوام ٠

وقد كان بمقدورنا أن نضيف الى هذه الآلات ، آلات أخرى كثيرة مما تستعمله هذه الشعوب ، لكننا لم نلق بالا هنا الا لتلك الآلات التى عرفناها فى مصر ، والتى كانت موضوع بحوثنا ، فى هذا البلد ٠

المبحث الخامس

حول الآلات الموسيقية عند السريان

بدت لنا كنائس السريان باعتبارها أصغر وأفقر الـكنائس المسيحية في مصر جميعا ، وأقلها جمهورا ، فحيث لا يوجد سوى قس أو قسين على أكبر تقدير للقيام بالخدمات وادارة شئون هذه الـكنائس ، وحيث تتقلص الحفلات والطقوس لأدنى حد ممكن ، فان صوت وضجة الآلات الموسيقية ، بالتالى ، لن يكونا ضروريين للاعلان عنها ، بل اننا لم نتمكن حتى من رؤية هؤلاء السريان وهم يستخدمون هذه الآلات ، فى المرات التى حضرنا فيهـا قداساتهم ، ومــع ذلك فيؤكد لنـــا البعض ، أنهم يســتخدمون فى بعض الأحيـــان ، المراوح والنواقيس المفرد ، عـلى غرار ما يحـدث فى كنائس الأقباط .

المبحث السادس

عن الآلات الموسيقية عند الأرمن

عرفنا من قبل أن الأرمن كانوا يستخدمون فى بلادهم ألات موسيقيه كثيرة العدد ، يشتركون فيها مع الفرس والاتراك ، بل لقد كان يوجد فى القاهرة ، عندما كنا هناك ، عواد أرمينى كان يصنع ، أو بالأحرى يرمم ، هذه الأنواع من الآلات الموسيقية ، ومع ذلك فاننا لم نعرف قط فى مصر آلة تنتسب بشكل خالص الى الأرمن ، فيما يبدو .

ويستخدم هـــؤلاء فى كنيستهم الأسقفية فى القاهرة ، كمـــا يفعل المسيحيون الشرقيون الآخرون ، المروحة ، ويعهد الى طفلين من الجوقة بمهمة ارنان هذه الآلة خـــلال أداء الطقوس المختلفة الخاصـــة بأسرار القداس ، ويمسك كل واحد منهما بمروحة واحدة فى يديه ، ويؤرجحهـــا من وقت لآخر ، وهذه هى الآلة الموسيقية الوحيـــدة التى شـــاهدناها تستخدم فى كنائس الأرمن . وحيث اننا نحدس أن هؤلاء القـــوم كانوا منغمسين فى الخرافات التى رأيناها تسود بين المسيحيين الشرقيين الآخرين ، فقد رجونا المطران أن يخبرنا بالغرض من تلك الضوضاء التى يحدثونها بهزهم لهذه المروحة فى بعض طقوس القداس ، فلم يتردد هذا الشيخ المبجل الطيب فى أن يخبرنا بلهجة تمتلىء يقينا بأن الغرض من ذلك هو ابعاد الروح الشريرة ، ومنعه من أن يأتى ليدنس بحضوره قداسة العبادة .

وانه لأمر جدير بالملاحظة فى مصر لحد كبير ، أن تكون الصلوات على

الدوام ، سواء فى معابد اليهود أو فى مســـاجد المسلمين ، بل كذلك فى كنائس المسيحيين (وان يكن علينـــا أن نستثني الأقباط من هـؤلاء) ، مصحوبة بالضجيج أو بالحركة أو بهما معا ، فلقد تعرفنا فى كل مكان على ذلك الأثر العميق الذى حفرته فى خيال وعقل وروح شعوب هذه البلدان فكرة عبقرية الشر • عدوة الخير والنظام ، المتأهبة دوما لالحاق الضرر وايقاع الأذى ، والتى تتحين اللحظة التى يكون القوم فيها أكثر هدوءا وصمتا ، كي تمـــارس شرورها وأضرارها ، ولقد كانت هـــذه هى فكرة المصريين الأقدمين ، كما يخبرنا بذلك بلوتارك فى دراسته عن ايزيس وأوزيريس ، حيث عرض لنا عناصر مبدأ وفلسفة هؤلاء القوم • يقول بلوتارك (ترجمة أميو Amiot) : « لابد أن تتحرك الأشياء ، وألا تكف قط عن الحركة ، أن تظل كما لو كانت يقظة ، أن تهتز كمـــا لو كانت تغالب النعـاس أو أصابها الوهن ذلك أنهم (أى المصريين) يقولون انهم يضيقون النطاق على طيفون ، ويطاردونه بالمزهر ، فحيث أن الشر مقيد لحركة الطبيعة ، مجمـد لها فان الحركة المتجددة تفك اسارها وتحطم قيدها وتوقظ حميتها وتحركها فتهاجم الشر الذى يدبر المكائد للذرية » •

وبناء على مبدأ قريب من ذلك ، بلا ريب ، فانهم فى القداس الأخير من اليوم ، والذى نسميه نحن **صلاة النوم** يظلون يحضوننا على ألا نستسلم للنوم ، وأن نظل يقظين وألا نكف عن اتخـــاذ كافة احتياطاتنـــا ، حتى لا يداهمنا الشيطان الذى يمثلونه لنـــا **باسد يزأر ، يحوم من حولنا ، حتى يقع على ضحيته (الغافلة) ويلتهمها** ، وعلى أساس مبدأ شبيه بذلك انبثقت تلك الحكمة الشعبية القائلة : « **لابد أن نجد ما ننشغل به حتى ننأى بالنفس عن الوقوع فى شرك الاغراء** » •

ومن المؤكد أن كل هذه الأفكار تبـــدو لنا ، بالضرورة ، صـــبيانية

ومثيرة للضحك ، لنا نحن الذين لم نعتد قط على هـذه الأساليب الرمزية والمجازية . والذين نتوقف أمام « الصـــورة » التى يقدمها لنـــا هـــذا الأسلوب ، دون سعى من جانبنا لأن نتعمق ما وراءها من مغزى أخـــلاقى وفلسفى ، لكن الأمر لم يكن كذلك عنـــد الأقدمين ، أولئك الذين كانوا يغلفون الحقائق النافعة بالغة الأهميـــة (حتى لا تبتذل) . أما الشرقيون المحدثون ، الذين لم يعودوا يرون (من هذه المرموزات) سوى أشباح تثير فيهم الهلع ، فقد انحدروا بفعل جهالتهم الى التطرف المقابل (لتطرفنا) والذى جرتنا اليه هفوات الفلسفة واعتسافاتها .

المبحث السابع

عن الآلات ذات الصليل

عند اليونانيين المحدثين (الأروام)

حيث لا يسمح العثمانيون فى ولايات امبراطوريتهم باستخدام الأجراس لدعوة المؤمنين الى الكنائس ، فقد استعاض اليونان (الأروام) عن الجرس ، بآلة من نوع **الناقوس المفرد** الذى أشرنا اليه من قبل ، هى تلك التى يسمونها **الناقوس المجوز**(١) ، أى المزدوج . وقد يوحى هذا الاسم بفكرة خاطئة عن هذه الآلة ، فالناقوس المجوز ليس فقط أكبر بمقدار الضعف عن الناقوس المفرد ، بل انه أكبر حجما منه بمقدار ستة أضعاف ، ويبلغ طوله المتر و٩٤٩ مم وباتساع يصل الى ٤٨٧ مم ، كما يبلغ سمكه ٥٤ مم ، وهو مصنوع على هيئة الناقوس السابق ومن صنف الخشب نفسه ، وهم يعلقونه فى رحبات الكنائس بحبلين مصنوعين من معى الحيوان ، يمر كل منهما ، فى البداية ، بحلقة مدلاة من السقف ، ثم يمضى كل منهما لينعقد الى حلقة تمسك بحافة لوح خشبى وهى تلك التى تناظر الحلقة الأولى ، وتوجد أولى الحلقتين عند الثلث الأول من امتداد هذا اللوح ، أما الأخرى فتقع موقعا وسطا بين الثلثين الثانى والثالث من امتداده ، ويعلق هذا اللوح الخشبى بعرضه بشكل رأسى ، ويدق عليه بما يشبه بيزرا له رأس مستدير ، مصنوع من العاج ، يماثل فى حجمه حجم كرة البلياردو . ويبلغ سمك عنقه أو يده ، وهى اسطوانية الشكل ستة عشر ملليمترا . أما طوله فيصل الى ٣٧٩ مم .

---

(١) هذه الكلمة محرفة عن كلمة مزدوج : انظر اللوحة CC الشكل ٣٤ .

ويرى ناقوس من هذا النوع عند مدخل كنيسة سان جورج فى مصر العتيقة ، ويزعمون أن رنين دقاته يسمع على مسافة ربع الفرسخ ٠

أما عن الآلات الموسيقية ، فيبدو أن اليونانيين المحدثين يجدون متعة حقه في العزف عليهـــا ، وأنهم ينجحون فى ذلك على نحــو طيب ، فقــد اســتمعنا الى نفر منهم يعزفون على الـكمنجة الرومى أو الـكمان الأوسط اليونانى ، وقابلنا من بينهم فى أحيان كثيرة من يعزفون على واحدة من تلك الآلات التى أشرنا اليها باسم **الدفوف** ، لكننا لم نر من يعزفون عــلى آلات النفخ ، مما يجعلنا نستخلص اما أنهم لا يميلون الى هــذا النوع من الآلات الموسيقية بالقدر نفسه الذى يميلون به الى غيرها ، واما أن آلات النفخ أقل شيوعا فى يونان اليوم عن زميلاتها من الآلات الوترية ٠

المبحث الثامن

حول الآلات الموسيقية
التى يستخدمها اليهود المحدثون

لم نر أو نسمع أية آلة موسيقية فى معابد يهود مصر ، ولسنا نعرف السبب الذى حدا بهذا الشعب أن يهجر هذا الفن الذى أسسه داود بروعة بالغة فى أرجاء معبد أورشليم . والذى يظل الـكتاب المقدس يمتدحه فى كثير من مواضـــعه ، ولن يكون السبب البتة أنه لا يوجـد فى مصر بعض القادرين من اليهود على ارجاع هذه العادة الى فاعليتهـــا الأولى ، فكثير من بينهم ، يعزفون بكفاءة لا بأس بها على الآلات الوترية وآلات النفخ ، كما أن النسوة اليهوديات ، بشكل عام، ماهرات للغاية فى النقر على دف الباسك وفى

العزف على هذه الجرسيات الصغيرة التى تعلق بالأصابع (الصاجات) ، ثم انهن بارعات فى الرقص ، بل انهن يلتمسن ويسعى اليهن لتلقين وتعليم هذا الفن ، فهن اليوم ، على غرار ما كانت عليه نسوة وفتيات الاسرائيليين الأول ، قادرات على تكوين فرق للرقص حول تابوت العهد أو أثناء الأناشيد والتراتيل التى تؤدى فى مناسبات الشكر ، ومع ذلك فلا شىء من هذا كله يحدث اليوم ، ليس فقط بين يهود مصر ، وانما كذلك بين يهود البلدان الأخرى .

وهناك ، بلا ريب ، بعض أسباب يمكن افتراضها تفسيرا لذلك لكننا لم نسع للكشف عنها ، فلسوف يكون علينا أن ننجز أمورا كثيرة بل أكثر مما ينبغى ، لو أننا شئنا أن نتقصى حول دوافع كل الممارسات الشاذة والغريبة التى وجدناها متفرقة على أرض مصر ، فيما يتصل بفن الموسيقى . وحتى لو أننا شئنا ، فلن نستطيع ، فى هذا المجال ، أن نكفى وحدنا ، بل أن مؤلفنا الذى نوسع بالفعل من تلقاء ذاته ، كان عليه أن يتسع أكثر وأكثر حتى يستوعب جزءا كبيرا من تاريخ مصر الحديثة لو أننا أردنا أن نتبع خطة بمثل هذا القدر من الاتساع .

الفهـرس

الموضـــوع **الصفحة**

الموضــــوع	الصفحة

البـــاب الثانى
عن الآلات الهوائية أو آلات النفخ

الموضـــــوع	الصفحة

الموضـــوع **الصفحة**

الموضـــوع **الصفحة**

البـاب الثالث
آلات الايقاع الصاخبة

البـاب الرابع
حول الآلات الموسيقية التى تستخدمها الأمم الأجنبية التى يتجمع عدد من أبنائها فى مصر

الموضـــوع	الصفحة

كتب أخرى للمترجم

أولاً : فى مجال الأدب :

١ ـ المطاردون (مجموعة قصص قصيرة).

٢ ـ حكايات من عالم الحيوان.

٣ ـ المصيدة (مجموعة قصص قصيرة).

٤ ـ موتى بلا قبور (مسرحية تأليف جان بول سارتر).

٥ ـ السماء تمطر ماْء جافا.

(رواية تسجيلية تتناول وقائع الوحدة المصرية السورية وانفصالها).

ثانيًا : فى مجال التاريخ :

١ ـ تطور مصر من ١٩٤٢ إلى ١٩٥٠، تأليف مارسيل كولمب.

٢ ـ فصول من التاريخ الاجتماعى للقاهرة العثمانية. تأليف أندريه ريمون.

ثالثًا : الترجمة العربية الكاملة لموسوعة وصف مصر :

تأليف علماء الحملة الفرنسية .

١ ـ المصريون المحدثون.

٢ ـ العرب فى ريف مصر وصحراواتها .

٣ ـ دراسات عن المدن والأقاليم المصرية.

٤ ـ الزراعة، الصناعات والحروف، التجارة.

٥ ـ النظام المالى والإدارى فى مصر العثمانية.

٦ ـ الموازين والنقود.

٧ ـ الموسيقى والغناء عند قدماء المصريين.

٨ ـ الموسيقى والغناء عند المصريين المحدثين.

٩ ـ الآلات الموسيقية المستخدمة عند المصريين المحدثين.

١٠ ـ مدينة القاهرة ـ الخطوط العربية على عمائر القاهرة.

رابعًا : لوحات موسوعة وصف مصر :

١ ـ المجلد الأول والثانى للوحات الدولة الحديثة.

٢ ـ المجلد الأول من لوحات الدولة القديمة.

خامسًا : من موسوعة وصف مصر :

(دراسات مختارة من الموسوعة فى كتيبات)

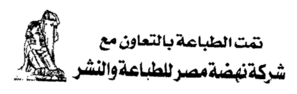
١ ـ كيف خرج اليهود من مصر القديمة.

٢ ـ مدينة الإسكندرية.

٣ ـ مدينة رشيد.

رقم الإيداع: ١٤٩٠٩ /٢٠٠٢

الترقيم الدولى : I.S.B.N 977 - 01 - 8082- 3





لقد أدركنا منذ البداية أن تكوين ثقافة المجتمع تبدأ بتأصيل عادة القراءة، وحب المعرفة، وأن المعرفة وسيلتها الأساسية هى الكتاب، وأن الحق في القراءة يماثل تماماً الحق فى التعليم والحق فى الصحة.. بل الحق فى الحياة نفسها.

سوزان مبارك

السعر خمسة جنيهات